

АКТЬОРЪ



ПОЛУМЕСЕЧНО ИЛЮСТРИРАНО СНИ-
САНІЕ ЗА ТЕАТЪРЪ, ИЗКУСТВО И
ИЗДАЩА ЛИТЕРАТУРА. ОРГАНЪ НА
СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ АРТИСТИ

== 7, 8 и 9 КНИГА ==

СОФИЯ — ХИЛАДА ДЕСЕТОГОДИНЪ
ДЕВДЕСЕТЪ И ЧЕТВЪРТА ГОДИНА

Магазинъ „ЛУВРЪ“ — Търговска 5

Всички видове ЧОРАПИ

ДАМСКИ, МЖЖКИ И ДЕТСКИ

ГОЛЪМЪ ИЗБОРЪ КОПРИНЕНИ ПЛАТОВЕ И ДР.

Продажба на едро и дребно и съ конкурентни цѣни.

За антриситѣ и артиститѣ цѣни намалени.

ВАЖНО ЗА ВСИЧКИ **А** най-вече за актриситѣ

По случай Сезона пустинахме на ЕВТЕНИ ЦѢНИ
на едро и дребно

Крепдишини — всички цвѣтове

Пердета — дантелени и ржчни

Пердета отъ филе — ржчни

Покривки за двойни кревати — тюлени и дантелени

Блузи копринени и ржчки

Корсети и Бандажи

Дѣтски роклички, шалки и перелини за кръщение. Чорапи мжжки и дамски и
много други модни артикули при

Магазинъ „Надежда“ — И. Ранковъ & С-ие
СОФИЯ — УЛ. ЛЕГЕ 13 — СОФИЯ

КОНТИНЕНТАЛЪ

МАРКУЧИ и ТАПИ

ЗА ПРЪСКАЧКИ

по качество и цѣна се прѣдпо-
читатъ навсѣкжде.

Искайте оферти

Марко Шехтеръ & братя

София — ул. „Мария Луиза“ № 25

АКТЬОРЪ

ПОЛУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ
ОРГАНЪ НА СЪЮЗА НА
БЪЛГАРСКИТЕ АРТИСТИ

7, 8, 9.

СОФИЯ
1924

КНИГИ СЕДМА, ОСМА И ДЕВЕТА СЪДЪРЖАТЪ:

	стр.
1) ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВЪ КАТО ДИРЕКТОРЪ НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪРЪ — отъ К. Мотафовъ	
2) ЗАДАЧИТЪ НА ТЕАТЪРА — отъ А. М. Южинъ . .	
3) ДАФНИСЪ И ХЛОЕ — отъ Люзмиль Стояновъ . .	
4. ИСТОРИЧЕСКИ АКВАРЕЛЪ НА МОСКОВСКИЯ ХУДОЖЕСТВЕНЪ ТЕАТЪРЪ ВЪ ЧУЖБИНА отъ Н. П.	
5. ГОЛЪМЪ РЕЖИСЬОРЪ — отъ Каменъ Орне . .	
6. ДРАМАТИЧЕСКИ БЕЛЕЖКИ — отъ Хансъ Брамъ и Дръ Оскаръ Стрнадъ	
7. ТЕАТРАЛЕНЪ ЛЕГОПИСЪ —	
8. ПО-СИЛНО ОТЪ ВСИЧКО — отъ Херманъ Банъ . .	
9. ТЕАТРАЛЕНЪ ПРЕГЛЕДЪ У НАСЪ И ЧУЖБИНА .	
10. РАЗНИ	

КЛИШЕТА: скица „Хамлетъ“ I д.; Ив Яневъ; Н. Ган-
девъ; Щ. Поповъ; В. Паспалева; скица отъ „Ха-
млетъ“ IV д. 1 и 4 картина

ПОРТРЕТИ: „Московски Художественъ Театъръ“ скица;
„Монастирскитъ гробища“ отъ „Иванко“ IV дей-
ствие; Маргарита Гуцева; Борьо Зевзека.

Главенъ редакторъ:
П. ИКОНОМОВЪ.

Редакционенъ Комитетъ:
П. АТАНАСОВЪ и Б. БАГРЯНОВЪ.

АКТЬОРЪ

ИЗЛИЗА ДВА ПЖТИ ВЪ МЕСЕЦА

ГОДИШНО ДВАДЕСЕТЪ КНИГИ. Струва сто лв. предплатени наводитъжъ
Иаключение само за безработни членове — на два пжти по 50 лева
Адресъ на редакцията и администрацията ул. „Рановски“ № 129
Съюзъ на българските артисти). За обявления се плаща:

Цѣла стр. за 1 г. 8000 л.	Пол. стр. за 1 г. 4000 л.	Четв. стр. за 1 г. 2000 л.	Осм. стр. за 1 год. 1000 л.
„ „ „ 1/2 „ 5000 „	„ „ „ 1/2 „ 2500 „	„ „ „ 1/2 „ 1200 „	„ „ „ 1/2 „ 500 „
„ „ „ 5 бр. 300 „	„ „ „ 5 бр. 1200 „	„ „ „ 5 бр. 750 „	„ „ „ 5 бр. 300 „

КНИГА 7, 8, 9

ПЪРВА ГОДИШНИНА

1924

Константинъ Мутафовъ.

Пенчо Славейковъ като директоръ на Народния театръ.

Единъ отъ най-интереснитѣ етапи въ развитието на Народния Театръ е, може би, периодътъ на Пенчо Славейковото управление. И, струва ми се, че ще бжде отъ несъмнена важность да се отбележи оная, макаръ кратковременна, дейность на покойния писателъ, която, освенъ че е една отъ светлитѣ страници на неговия животъ, но и която даде очевидни резултати като сполучи, за известно време, да въздигне нашия театръ до завидна висота на истински художественъ институтъ.

Идването на Пенчо Славейковъ въ театра като директоръ се посрещна отъ всички артисти, отъ всички театрални и литературни среди съ най-голѣмъ въсторгъ и съ пълно довѣрие. Въ неговото лице всички виждаха голѣмия авторитетъ, силния човѣкъ по воля и по характеръ, всестранния познавачъ на изкуството изобщо и тънкия естетъ. И Славейковъ въ най-скоро време оправда всичкото онова доверие, съ което предварително още бѣше обисипанъ вжтре въ театра и вънъ отъ него.

Пенчо Славейковото постѣпване въ театра се съвпадна съ единъ периодъ на западане на много театрални дисциплини и съ упадъка на репертуара; въобще, той дойде презъ единъ периодъ на безсистемность и без-

принципность, на безплодни лутания въ избора на пжтища и насоки за творческа дейность. Презъ това време покойниятъ Шмаха, главенъ режисьоръ тогава, престарѣлъ вече и уморенъ, доизслужваше последната си година и чакаше да изтече договорния срокъ, за да напусне страната и всѣка по-нататъшна театрална работа. Въ такова именно състояние Пенчо Славейковъ завари театралнитѣ работи, когато дойде на 1 априлъ, 1903 г. и пое здраво въ своитѣ ржце изцѣло управлението на театра. Първата негова задача бѣше, да създаде редъ и дисциплина въ този институтъ и за тая цель той бѣше се осигурилъ съ получаване пълни права и свобода на дѣйствието отъ тогавашния министръ на Просвещението Н. Мушановъ, или, както се казваше, бѣше му дадена *carte blanche* да събаря и гради, споредъ своето разбиране, споредъ своето художническо умение. Безъ никакви заповеди и писменни разпоредби, които всѣкога си оставатъ само бѣла книга безъ значение, когато не ги изпълнява самъ онзи, който ги е издалъ, но съ нѣколко само думи, казани предъ всички артисти, съ нѣколко само жеста той сполучи вжтре въ нѣколко дни да постави всѣкиго на неговото мѣсто, да въдвори редъ, да подчини всички на своята воля, ко-

ято имаше да се прояви само към доброто и хубавото. Той заяви главно и изрично, че предъ него козните и сплетните единъ противъ други на артистите за надпрезавания и съезания не могат да бждат предметъ за внимание, че всѣкакви прошения на роли ще възбуждатъ само досада и отвращение, че той познава всѣкого най-добре, кой колко струва и чини и че всѣки ще получава само онова, което неговитѣ артистически възможности и средства могат да му извоюватъ. Въ неговия кабинетъ може да се влиза само за общи въпроси, за нѣкоя мисль отъ полезно естество за театра, и че никой разговоръ за лична користъ не ще бжде изслушванъ. Тѣй постѣпи той отъ начало, тѣй продължава до края на своето стоене. И никой вече не можеше да шукне каквото и да било за себе си или противъ друго, или пъкъ да възроптае отъ строгитѣ наистина, но целесъобразни, умни и справедливи начини на ръководене всички художествени и административни работи на театра. Пенчо Славейковъ още съ встъпването си се прояви като голѣмъ познавачъ на психологията на актьора и на театралнитѣ организации; той знаеше много добре, че една отъ най-голѣмитѣ злини, които спъватъ преуспяването и развитието на театритѣ, е именно взаимногонитбата между актьоритѣ, завистьта единъ къмъ други, стремжътъ къмъ надмощие и първенство чрезъ тѣй нареченитѣ задкулисни похвати и средства, чрезъ клевети и интриги, чрезъ козни и сплетни. Той познаваше издѣно тоя недѣгъ, развилъ се до по-широки размѣри въ нашия театръ и той сполучи още отъ първия день съ единъ само замахъ да пресуши това зло, като зибрани на всѣки актьоръ да се оуква и омилква окало него или да се опитва по каквито и да било начини да обезценява, понизява или оксърбява нѣкого отъ своитѣ другари или другарки. И веднага авторитетътъ на Пенчо Славейковъ възрастна двойно посредъ цѣлия театраленъ апаратъ отъ артистически, административенъ и технически персоналъ; на всѣкжде се чувствуваше здравата и опитна ръка на вѣщия директоръ и администраторъ.

Обаче, надъ всичко, П. Славейковъ нѣмаше за единичка цель да се прояви само като единъ суровъ администраторъ, защото той посетне предостави всичката канцеларска и домашна работа на своитѣ чиновници, която тѣ извършваха вѣрно подъ неговото строго око, но неговата главна и сжщинска задача бѣше сцената, съвършенството на актьоритѣ, повдигане репертуара, турянето основа на единъ истински художественъ театръ. Щомъ успѣ въ късо време да отстрани най-главната отъ злинитѣ, да премахне кознетворството между артистите, за да не го спъва въ неговитѣ художествени замисли и планове, той вед-

нага слезе на сцената и пое самъ режисирането на пиеситѣ. Голѣмо и невъобразимо бѣше изумяването на всички, че тукъ, въ тази именно областъ, безъ нѣкой да е подозиралъ, Пенчо Славейковъ ще се прояви въ такива неочаквани и непредполагани размѣри; той билъ ималъ всички качества на единъ незаменимъ художникъ-режисьоръ, съ най-пълни познания за сцената, съ тънъкъ вкусъ къмъ изящното, естетичното и естествено хубавото, съ дълбоко познаване на човешката душа съ всички нейни прояви къмъ доброто и злото. Още съ първото си слизание Пенчо Славейковъ обая и порази всѣкого съ оная своя обширна подготвеностъ за подробно, тънко и вѣрно творчество на сцената. При неговото постѣпване бѣха вече почнали репетициитѣ на поднозената „Вуйчо Ваню“ отъ А. Чеховъ, която преди години бѣше изпълнявана въ „Славянска беседа“. По единъ ловъкъ, умѣлъ и деликатенъ начинъ той се намеси въ режисирането на пиесата и съ единъ още по-деликатенъ маниеръ сполучи да отстрани и измѣсти Шмаха и на втория или на третия день бѣше вече взелъ изцѣло грижата върху себе си за доизработване на пиесата. Той не се ограничи само съ една шлифовка или едно изглаждане играта на артистите. Не. Той обърна всичко наопяки. Пенчо Славейковъ промѣни цѣлата обстановка, залови се да изкорени много неестетични маниери у актьоритѣ, било въ жеста, било въ начина на говоръ и изговаряне въобще, той стори намерение да постави на други начала и насоки режисирането. Основния и ръководенъ неговъ принципъ бѣ ансамбля, т. е. постигане пълна хармоничностъ между всички дѣйстващи лица. На сцената се изнася единъ животъ или единъ образъ отъ животъ, заради това не може единъ или нѣколко отъ актьоритѣ, които иматъ по-голѣми роли въ пиесата или повече мѣсто на дѣйствие въ тоя животъ, съ своитѣ прекомѣрни запѣвания, кълчения или крѣсци, да се изкажа театрално, съ извѣнмѣрно актьорствуване, — да изпѣкватъ себе си само като актьорска величина и да замъгляватъ и затъмняватъ значението на другия, който въ дадената пиеса застъпва по-второстепенно мѣсто или роля, опредѣлена му отъ развитието на живота или драмата. И случаятъ му дойде на помощъ. „Вуйчо Ваню“ бѣше най-подходящата пиеса, чрезъ която той би могълъ да посочи на всички основателността на своя принципъ, защото пиесата, като картина, въ които преобладава особното настроение отъ оная тжга поради загубения и угасналъ животъ на почти всички дѣйстващи лица въ нея, не позволяваше досжщъ никакво запѣване и актьорствуване. „Вуйчо Ваню“ бѣ едно хармонично цѣло, въ което всички дѣйстващи лица имаха точни и определени съотношения едно къмъ друго, правдиви и есте-

ствени образи поради дълбокото познаване душата на човека от автора; въ пиесата нѣмаше никакъв фалшъ, нищо излишно, нищо съчинено и измислено т. е., нищо театрално, тя бѣ една дѣйствителна и художествено пресъздадена картина отъ единъ руски животъ. Ето защо нейниятъ новъ режисьоръ се постара да предаде, чрезъ една сдържана и подчинена на единъ общъ тонъ игра на актьоритѣ, оная хармоничностъ, която изискваше произведението. И Пенчо Славейковъ сполучи напълно. На неговитѣ бележки никой не противодѣйствуваше, защото той го правеше тъй умѣло, тъй изразително и внушително, че всѣки ги възприемаше като напълно умѣстни и предадени съ авторитетността на дълбокия познавачъ, щото всики съ благоговейностъ и почитание се подчиняваха на волята му, старяха се най-похвално да ги усвоятъ, като възпроизведатъ точно онова, което той имъ покажеше.

П. Славейковъ не режисираше на сцената, при самитѣ актьори. И първитѣ, най-сурови още репетиции, той правеше при вдигната завеса и ръководеше работата си отъ партера като промѣняше постоянно своето мѣсто, ту отъ средата на първитѣ редове, ту отъ нѣкой жгълъ въ дълбочината; въобще искаше да види известна картина или сцена какво положение иматъ и какъ изглеждатъ отъ различни мѣста, какви сж сѣнките, какво е осветлението, какъ се чува отъ тукъ или отъ тамъ и т. н. и като видеше нѣкоя несъобразностъ или неестетичностъ въ групировката, въ начина на сѣдането или обръщането на актьора, или нѣкой другъ недостатъкъ бързаше да го поправи, като измѣня тонъ, положение, групировка, влизане или излизане. Работата си водеше винаги съ тихи забележки, съ подробни обяснения, защо именно тъй, а не иначе трѣбва да се направи, а пъкъ съ тоягата си посочваше какъ да влизатъ и излизатъ актьоритѣ, какъ да пристѣпватъ и ходятъ въ даденъ моментъ или сцена. „Госпожо ... еди коя си, вие въ тоя моментъ ще пристѣпите къмъ това или онова дѣйствуващо лице, тъй или тъй, съ бавни или бързи крачки, тихо или шумно, уверено, страховито, смѣло или въ двоумение, ще се спрете по този или онзи начинъ, а фразата ще му я кажете съ шепотъ, или полугласно или плачевно“ и т. н. „Господинъ“ еди кой си, вашето влизане е невѣрно. То не отговаря на психологическия моментъ. На сцената има свадня, разривъ, а вие влизате тъй спокойно и равнодушно. Върнете се и влезте тъй и тъй“ и т. н. Често пжти неговитѣ забележки биваха съпроводени съ свойственнитѣ нему ирония и сарказми, съ бодливи сравнения и горчиви подмятания къмъ ония, които мѣчно възприемаха и усвояваха неговитѣ поправки. Напр. „Като че ли съ моитѣ крака ходишъ“. Или „защо

крешишъ и цѣпишъ въздуха като газена те-некия“, или „не се блещи като таласъминъ“ и др. По тоя начинъ той работеше, като искаше отъ актьоритѣ естествена, правдива и непристорена игра, но всѣки моментъ предаденъ съ потребното настроение, прочувствано и изживѣно, въ тонъ и унисонъ съ общата хармоничностъ, за да постигне онова впечатление, което сцената или дѣйствието, или изцѣло пиесата изискваха. Репетициитѣ на „Вуйчо Ваню“ продължиха наистина дълго, но никой отъ артиститѣ не прояви умора или досада отъ честитѣ и постоянни повторения на едно и сжщо нѣщо по нѣколко пжти, наопѣки, при всѣка нова бележка или поправка тѣ се вслушваха съ почти ученическо внимание, защото при всѣки единъ такъвъ случай тѣ имзха възможностъ да чуятъ нози и интересни разяснения върху играта на актьора, нови и ценни познания въ областта на сценичното искусство, които у Пенча Славейковъ бѣха цѣла бездна. Режисьорътъ се спираше върху всѣка подробностъ и тънкость, той дори посочваше какъ трѣбва да пада завесата следъ всѣко дѣйствие или какъ да се вдигне при всѣко ново, и това пакъ ръководеше съ тоягата си, като заставяше техницитѣ по нѣколко пжти да воигатъ и спущатъ завесата по негово показване, докле постигнатъ да я пушатъ въ тонъ и съгласие съ настроението на действието или на неговия завършекъ. За Пенчо Славейковъ извънъ изпълнението на актьора, но и всички други ефекти, свѣтлинни или материални, като шумъ, трѣсъци, глъчъ, гръмове и пр. трѣбва да бждатъ предадени въ мѣрката на изисканостъта, безъ ущърбъ на общата хармония, не бива единъ грѣмъ или трѣсъкъ, или едно свирене съ нѣкой инструментъ да превиди мѣрката и по тоя начинъ да привлече върху си повече внимание, като намали впечатлението на известенъ психически моментъ или на известна сцена. Всичко трѣбва да бжде въ границитѣ на мѣрката, нищо по-силно или по-слабо, било то игра на артиста, било страниченъ ефектъ.

„Вуйчо Ваню“ се постави и спечели на своя режисьоръ реномето на голѣмъ и изисканъ художникъ, а актьоритѣ чрезъ тая пиеса имаха, може би, първиятъ случай да работятъ методично, неуморно съ любовъ на сцената при едно съвършено майсторско и авторитетно ръководство. Дебютътъ на Пенчо Славейковъ бѣше напълно сполучливъ, той внуши на публиката, и на артиститѣ, че той е една безценна сила за нашия театръ, че неговото истинско призвание едва ли не ще бжде именно тукъ, кждѣто го очакваше едно великолѣпно и полезно поприще, а самия театръ — едно светло бждаше. Следъ „Вуйчо Ваню“ по сжщия начинъ бидоха поставени тукъ отъ него „Самотни хора“ отъ Хауптманъ и „Младостъ“ отъ М. Халбе.

Съ поставянето на тия пиеси П. Славейковъ има всичката възможност да проучи по-непосредствено всички артисти, които, не ще и дума, той познаваше доста и по-рано; да вникне и въ много недъзи и недостатъци на нашата сцена и скоро той откри, че единъ отъ главнитѣ недостатъци за по-голѣми художественни постигания у нашитѣ актьори е именно езикътъ т. е. нееднаквостта въ изговарянето на нѣкои думи въ неправилното ударение, въ съществуването на различни наречия на сцената, напр. събрани и събрѣни чѣло и челѣ, гняздо, гнездо и гнездѣ, коляно и колѣно, хлябъ и хлебъ, голямо, голѣмо и голѣми и съвсемъ не вѣрното голями; неправилно членуване на съществителните отъ мъжки родъ при именителния падежъ, невѣрното употребяване звателния падежъ за женскитѣ собствени имена Мария, вместо Марийо, Невеста, вместо Невесто, Госпожѣ, вместо Госпожо, Боряна, вместо Боряно и т. н. още безброй грубости и неправилности отъ този родъ. На сцената трѣбва да има само единъ езикъ и образцовъ говоръ по своята правилностъ, вѣрностъ и звучностъ. Заради това една отъ първитѣ му грижи бѣ да зароботи системно за постигане общъ и звученъ езикъ на сцената. За тая целъ той намисли да вземе за свой помагачъ нѣкой отъ най-добритѣ наши поети, комуто изключително да повѣри, подъ свое ръководство, тази грижа. Изборътъ му се спрѣ на покойния П. Яворовъ, когото назначи въ театъра отначало като драматургъ, отпосле като артистически секретаръ. И действително, въ тази посока Яворовъ заработи усилено, било на сцената при репетициитѣ, било отдѣлно като пригоди и нѣкои таблици за ударението на двусложнитѣ думи, за преминаването на ударението у нѣкои производни думи отъ единъ слогъ къмъ други, кжде да се изговаря като я и като е двойното др. Но Славейковъ не се ограничи само съ тия мѣрки. Той завари въ театъра твърде слаби и лоши преводи на много отъ пиеситѣ и трѣбваше голѣма частъ отъ тѣхъ да минатъ презъ неговитѣ и Яворовитѣ ръце, да претърпятъ коренна преработка, за да станатъ по-сносни и търпими за сцената. Независимо отъ това, кѣкои отъ предвиденитѣ пиеси за другия сезонъ се залови самъ той да превежда отъ немски, като своитѣ преводи сравняваше съ рускитѣ и въ туй последното бѣше подпомаганъ отъ Яворова, а по-късно и отъ мене. Тѣй се преведоха Шекспировитѣ пиеси: „Укротяването на опърничевата жена“ и „Ромео и Жулиета“, които се поставиха презъ следния зименъ сезонъ.

Закипѣ голѣма и плодотворна работа презъ Пенчо Славейковото време, и всички до единъ охотно и съ драга воля се подчиняваха на неговитѣ разпоредби, на неговитѣ

посоचना, на негавитѣ желания, които всѣки намираще за спасителни и възбуждащи нашето театрално дѣло. Всѣки чувствуваше и казваше, че нашиятъ театъръ най-сетне намири своя човѣкъ или по-скоро, че у насъ имало човѣкъ да води достойно и вѣщо единъ театъръ съ предназначение за високи художествени постигания. И тѣй бѣ.

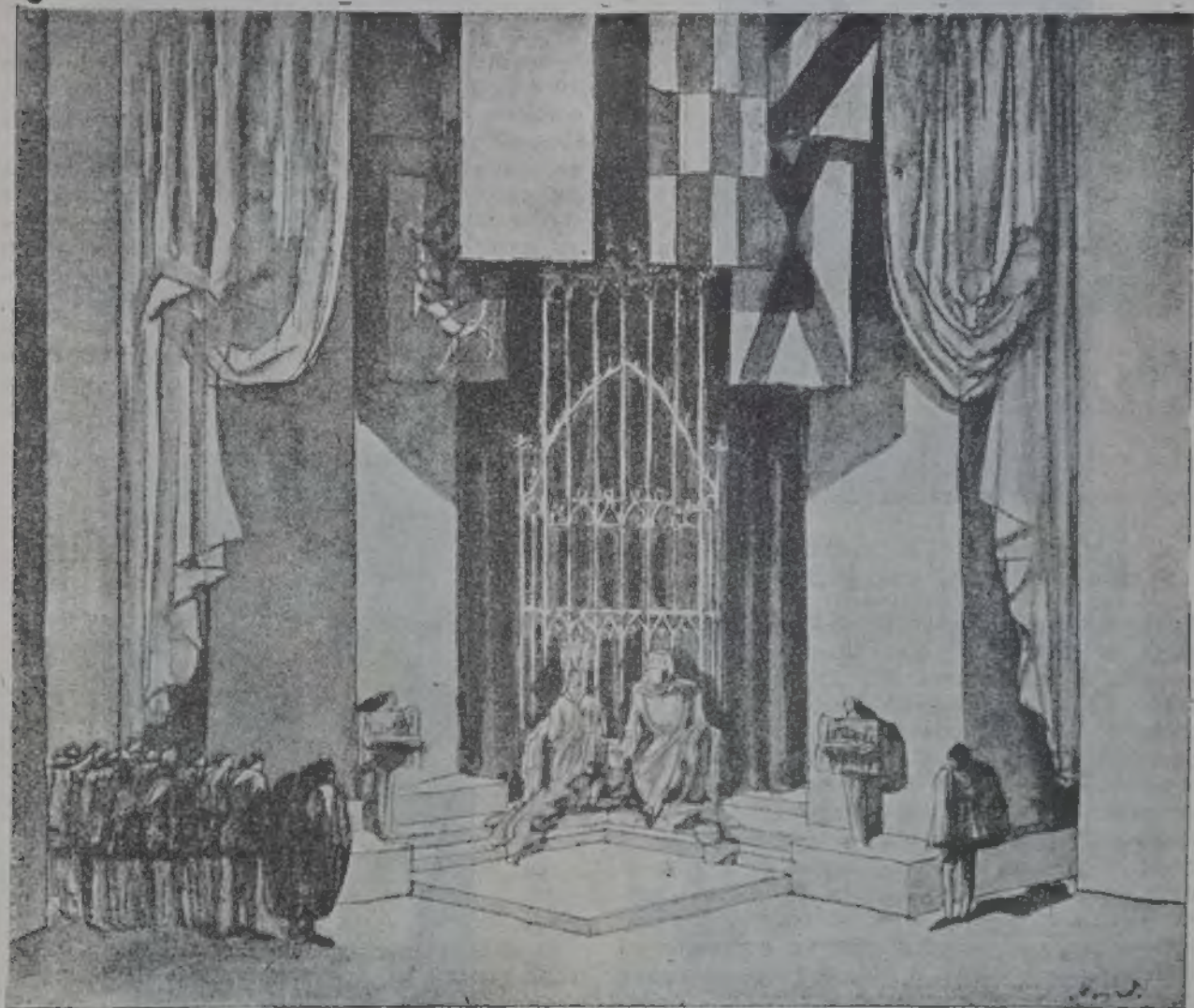
Следъ опититѣ му съ „Вуйчо Ваню“ „Самотни хора“ и „Младостъ“, Пенчо Славейковъ се убеди, че нашитѣ актьори въ голѣмото си мнозинство още сж доста назадъ, не само че тѣ не знаятъ и не умѣятъ добре и правилно да приказватъ, но той откри още, че тѣ не могатъ дори и да ходятъ на сцената свободно и изискано. Освенъ грижитѣ за езика и правилния говоръ, другата главна и негова грижа бѣ репертуарътъ. Убеденъ веднѣжъ, че нашиятъ театъръ се намира още въ стадия на ученичеството, той реши за всичко да почне отъ начало, отъ а, б, както казваше самъ той и чрезъ една системностъ и постепенностъ да върви напредъ. За това именно на зимния сезонъ той почна отъ Шекспира съ поменатитѣ вече тука негови две пиеси. Шекспиръ, казваше той, е училището за всѣки начеващъ актьоръ, Шекспиръ е именно за ученици, защото чрезъ него тѣ ще почнатъ правилно да говорятъ и изискано да ходятъ по сцената, ще се обиграятъ и по този начинъ ще минемъ напредъ. Шекспиръ, но съ „Опърничевата“ и „Ромео“, а не съ „Хамлетъ“ и „Макбетъ“. За туй той изпърво почна съ по-леката и по-достъпната за възприемане комедия „Опърничевата“, а после се постави и „Ромео“. Първата бѣ въ проза, а втората въ стихове; той искаше по тоя начинъ едновременно да се приучватъ актьоритѣ на свободно изговаряне и на изящната проза и на звучнитѣ стихове.

Но, тъкмо въ разгара на неговата усиlena и всепреданна работа, разбранъ и обикнатъ отъ артисти и чиновници, подпомаганъ отъ усърдието на всички, за да се тласне театъра напредъ, избухна между него и министра на просвещението Н. Мушановъ оная фатална разпря по въпроса за операта, която разпря свърши съ излизането на П. Славейковъ отъ театъра.

Известно бѣ, че презъ времето на Мушанова нѣколко пѣвчески сили, начело съ покойния Михайловъ Стоянь, правиха усиленни опити да създадатъ оперна труппа, която да влѣзе въ народния театъръ съ еднакви права като драматическата труппа. Пенчо Славейковъ се възпротиви на тия ненавременни и неумѣстни опити и успѣ за известно време да осуети това нашествие на операта въ театъра. Но есеньта на сжщата 1903 г. Народниятъ театъръ бѣше по обиколка изъ Македония, презъ това отсъствие на Пенчо Славейкова и на труппата, опернитѣ деятели успѣли да

убедятъ министра въ правотата и основателността на своитѣ искания и сполучватъ да узаконятъ своето настаняване въ театра. И, наистина, още съ завръщането ни отъ Македония Пенчо Славейковъ вече намѣри оперната трупа настанена въ театра и почнала своитѣ репетиции. Разпрята избухва още същия день. Славейковъ заплашваше съ оставка, Мушановъ държеше на своето решение, понеже всичко вече било свършенъ фактъ.

Но, като се убеди, че съ приказки и доводи не ще може до склони министра да отиѣни своето решение, Пенчо Славейковъ почна вътрешна борба противъ операта. Той заключваше театра и сцената за опернитѣ артисти, поставяше пазачи да не пропускатъ никого отъ тѣхъ въ театра, заповѣдваше на гардеробери, на декоратори и въобще на цѣлия технически апаратъ да заключатъ всичко и никой, подъ страхъ на най-голѣмо наказа-



Хансъ Брамъ (режисйоръ)
Проф. Д-ръ Оскаръ Стриадъ (художникъ)

„ХАМЕТЪ“ I д. 2 картина.

ние, да не смѣе да дава каквото е да било съдействие за репетиции или представления на операта, която той смѣташе за на-трапница и узурпаторка. Но и тоя начинъ нищо не помогна, операта имаше вече за свой закрилникъ министра, който отъ тоя моментъ явно взе нейна страна и почна да се държи къмъ Славейкова въ значителна степенъ враждебно. Нѣкои, като виждаха, че въ тая раз-пря може и непременно Славейковъ ще падне и че театрътъ ще се лиши отъ неговитѣ ценни услуги, посъветваха го да изостави тоя

куриозенъ начинъ на борба, като се въ-оръжи съ малко търпение и дочака да види първитѣ опити на операта, които вероятно ще бждатъ твърде ялови и злополучни за нея, сама ще се провали отъ собственото си безсилие и безкръвие, и ще освободи теа-тра. Пенчо Славейковъ се убеди и послуша тоя уменъ съветъ и остави споредъ посло-вицата — пияниятъ самъ да падне, нѣма за-що да го буташъ ти, за да си навлечешъ нѣ-коя беда или неприятностъ.

Но не ще бъде неуместно, ако поясним на новите поколения, които виждат днес, че операта си е извоювала доста завидно поприще у нас, отъ що произтичаше Пенчо Славейковата враждебност към оперните домогвания. Пенчо Славейковъ никога не е



г. ИВАНЪ ЯНЕВЪ
артистъ отъ Варненския градски театъръ.

билъ противъ музиката, но той беше убеденъ, че две дини подъ една мишница не се носятъ, че или едната или другата ще се изтърве или пъкъ и дветъ заедно. Неговото схващане беше, че докато единиятъ родъ сценично изкуство не е още закрепналъ, и до като той се намира въ детинска степенъ на развитие, гибелно е да се правятъ опити съ другия родъ сценично творчество и то подъ единъ и същи покривъ, когато нито средствата нито времето за работа ще бъдатъ достатъчни и за дветъ, че единиятъ родъ неминуемо ще падне на гърба на другия и че най-сетне на операта може да се погледне като на луксъ и раскошъ, когато пъкъ драмата трѣбва да се смѣтне и като просветно дѣло. Тѣзи бѣха неговитѣ съображения, поради които той поведе борба противъ операта и въ която борба той загуби не защото не беше правъ, а защото беше самъ.

Тѣй вървѣха работитѣ прѣзъ цѣлия тоя сезон. Но чашата на възмущението прелѣ, когато, министрътъ се опита вече да се намѣси въ чисто вътрешнитѣ работи на театра, да посегне върху една отъ най-важнитѣ компетенции на ръководницитѣ му. Бѣше презъ м. Февр. 1909 г. При съставяне на бюджета, Славейковъ бѣше направилъ една нова класификация на артиститѣ, споредъ своята преценка, а за това му

даваше право и законътъ за театра. Нѣкои недоволни артисти, подушили по нѣкакъвъ начинъ положението си въ неговата оценка, подеха своята стара практика и задкулиската игра почна чрезъ жалби, оплаквания и ако щете и чрезъ клевети и Мушановъ върна Пенчо Славейковия проектъ съ доста измѣнения отъ своя страна, като даде по-големи повишения на ония, които Славейковъ бѣше преценилъ малко по-иначе и като намали възнаграждението на мнозина, които съвсемъ не заслужаваха това. Тази брутална и властническа намѣса въ законната компетенция на директора да преценява самъ свойтѣ артисти оскърби последния до такава степенъ, щото Пенчо Славейковъ бѣше принуденъ да припомни на министра, че той е приелъ да поеме ръководенето на театра при условия да не му се мѣси никой ни въ художественитѣ, ни въ материалнитѣ, ни въ домакинскитѣ работи на театра и постави ребромъ въпроса — бюджетътъ трѣбва да мине тѣй, както е съставенъ отъ него, а на операта да ѝ се търси другаде мѣсто за работа и развитие или пъкъ да бъде освободенъ отъ длъжностъ. Мушановъ смѣтна това категорично заявление на Сла-



г. Н. ГАНДЕВЪ
артистъ отъ Варненския градски театъръ.

вейкова само за едно голо заплашване и наложи на театъра бюджетъ, какъвто неговата властническа мисль нѣмираще, че е най-добъръ. И къмъ края на м. Марта Пенчо Славейковъ напусна театъра...

Мнозина тогава осждаха Славейкова за неговитѣ начини на борба, за неговата рѣзкостъ, за неговата упоритостъ, за голѣмия

му инатъ, както казватъ у насъ. Не, Пенчо Славейковъ не бѣше съ инатъ човѣкъ. Той обичаше да се вслушва въ добритѣ съвети, той търпеше съ внимание и почитъ всѣко разумно чуждо мнение и, ако се убедѣше, той отхвърляше своето гледище и постѣпваше споредъ новата поука, която е придобилъ. Но веднѣжъ



Г. Ш. ПОПОВЪ

артистъ отъ Варненския градски театръ.

убеденъ въ едно, той го защитяваше съ всички свои душевни и умствени сили и средства, и настояваше на своето, особено, когато виждаше неоснователността на противното гледище, подкрепяно отъ слаби или користни доводи, или отъ нѣкой престарѣлъ предрасъжджкъ. Достатъчно е да припомнимъ единъ фактъ, които ще ни освѣтли най ярко Славейкова отъ тая страна. Бѣше презъ първата великопостна седмица на 1900 г. До тогава, по стари традиции, презъ тая седмица не се даваха представления. То е било нѣкога, когато нѣе имало редовни и постоянни трупи, но за по-ново време, при наличността на единъ постояненъ театръ, който се поддържа изключително отъ своитѣ приходъ, спирането на неговитѣ функции за презъ цѣла седмица влечеше грамадни щети и недобори. Освенъ туй, едничкото мѣсто, където може да се поднесе на петимнитѣ духовна храна, се затваряше за цѣли седемъ дни, когато бирариитѣ, механиитѣ и други съмнителни заведения се оставаха свободни... Главно по тия последни съображения Пенчо Славейковъ реши да наложи една нова традиция — като се играе презъ първата великопостна седмица, а се запази обичая само за последните, оназ на страданията и мжкитѣ Христови. Въ понеделникъ сутринята

се обяви преставлението за следния день и касата се отвори. Градоначалникътъ, щомъ научи това, потърси директора на театъра по телефона, въ тоя моментъ азъ бѣхъ въ кабинета на Славейкова по служба. Които познавахъ тоя покойникъ отблизо, знаехъ много добре, че той наричаше всѣко нѣщо съ неговото име и не обичаше превземкитѣ, извъртаанията и осукванията. За всичко правохъ очитѣ. По телефона между градоначалника и Пенчо Славейковъ се яди следния дословенъ разговоръ:

— Ало кой тамъ?

— Тукъ Славейковъ, директоръ на Народния Театръ.

Истина ли е, г-нъ Славейковъ, че сте обявили за утре представление?

— Не само за утре но и за целата седмица.

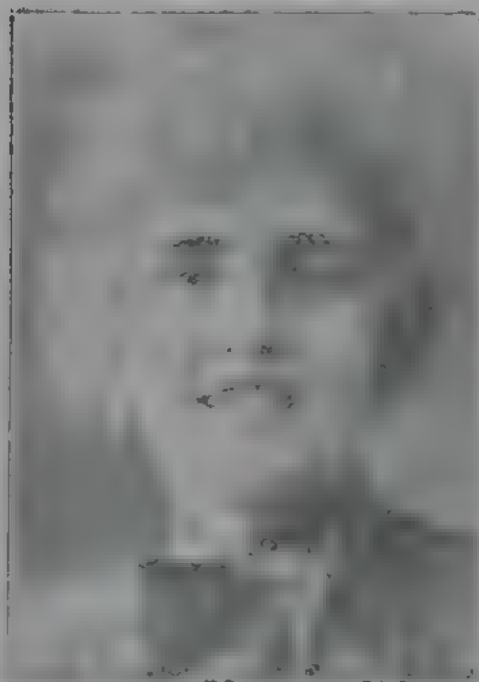
Не наете ли, че инаке пѣва великопостни седмица и че представленията сж забранени?

— Нищо не искамъ да зная. Народниятъ Театръ ще играе тази седмица.

— Владишитѣ и синодътъ ще се разсърдятъ.

— Отъ жандаринъ азъ умъ не щж.

— Забранявамъ ви.



ВАІ Я ПАСПАЛЕВА

актриса отъ Хасковския градски театръ.

— Слушай бре... тукъ не е... публично мѣсто, тамъ иди да забранявашъ, тукъ е театръ, хоамъ на изкуство чуна ли?

— Ще пратя стража да затворятъ касата и олюхиратъ театъра.

Ачо ти държи направи го.

Тукъ Пенчо Славейковъ се разтрепера отъ гнѣвъ, захвърли слушалката на телефона и изсипа купъ ругатни по име на българската полиция. Следъ като се поуспокои, потърси по телефона министра на вътрешнитѣ работи, покойния Такевъ. Министъра скоро му се обади и Славейковъ успѣ съ най-разумни и силни доводи да го убиди въ безоснователността на досегашната традиция, съ която трѣбва вече да се скъса Такевъ се показва възприемчивъ и даде веднага своята заповѣдъ да не се мѣси полицията въ наредбитѣ на театъра, който преди всичко е едно самостоятелно държавно учреждение. Оттогава и до днесъ презъ тая седмица се даватъ представления у насъ не само въ София, но и въ провинцията. Извоюването на това ново право се отрази твърде благотно за провинциалнитѣ театри, които се издържаха само отъ приходитѣ си, а ония, които сж били актьори, знаатъ какъвъ постъ настъпва за трупитѣ именно презъ тая великопостна седмица, когато, поради една глупава традиция, актьоритѣ

сж заставени да стоятъ въ бездействие цѣли се демь дни...

Следъ режисюрството на Мандровичъ, може би, най-цвѣтѣщиятъ периодъ за нашия театръ бѣ времето, презъ което П. Славейковъ го е ръководилъ. Отъ всичко, което до тукъ изнесохъ, всѣки може да има ясна представа, колко много Пенчо Славейковъ бѣ сторилъ презъ една година само за нашето драматическо възраждане, какви здрави основи бѣ турилъ той за много благородни и полезни начѣла и каква злополука бѣ за театралното дѣло и изобщо за нашето изкуство почти насилническото му натираване отъ театъра. Защото, трѣбва да признаемъ, че едва се бѣха изминали единъ или два сезона отъ излизането на тоя незамѣнимъ водачъ и жрецъ и отъ неговитѣ системи не остана нито следа, и нашето драматическо дѣло тръгна назадъ, за да се възвърне тъй скоро въ старото си състояние, въ каквото бѣ го завилирлъ тоя скъпъ покойникъ...

Задачитѣ на театъра.

А. М. Южнѣ

На 1909 година за управляющъ трупата на държавния театръ въ Москва е билъ назначенъ единъ отъ стѣлбоветѣ на сжшия театръ А. М. Южинъ (Князь Сумбатовъ) известенъ драматически писателъ Въ началото на сезона той е държалъ предъ артиститѣ речъ отъ която заемаме само нѣкои пасажии поради липса достатъчно мѣсто. Издѣло речъта е печатана въ Ежедневникъ императ. театровъ за 1909 г. кн. 4 „Ближайшія задачи императорскаго московскаго малаго театра.“ Ние я препоръчваме на режисьори и на управляющи театри у насъ и на артиститѣ. Петнайстѣхъ години които ни дѣлятъ отъ тая речъ не сж намалили ни най-малко значението ѝ. Артиста, режисьора и драматическия писателъ Южинъ е начерталъ една програма за работа, като и днесъ би могла да се приложи у насъ и даде ценни резултати.

„Азъ искахъ да мина безъ всѣкакви речи, — започва Южинъ — защото често се случва така: изкажатъ се хората всестранно, съ думи определятъ, изяснятъ и направятъ всичко каквото е нужно, и въ душата имъ следъ това настъпва пълно успокоение: казано, значи, свършено. Така по нѣкога се случва и съ ролята: нъ разгара на увлечението отъ нея наговоришъ твърде много какъ тя ти се представлява, какъ тя трѣба да се играе, какъво виждашъ въ нея. И съвсемъ добросъвестно се успокоишъ съ твърдото убеждение, че всичко е сторено, — остава само да я на-

учишъ. И всѣкога излиза, че за превръщане на думитѣ въ дѣло ще трѣбва да се преодолеятъ невѣроятни препятствия, а преодоляването имъ е възможно само съ напрегнатъ, съсредоточенъ и, въ повечето случаи, мълчаливъ подемъ на цѣлото сжщество и черна, безпочивна работа. Казано, значи, още нищо не е направено. Наопъки, частъ отъ потребната енергия е отишла въ думитѣ, както електричеството на мълнията отива въ земята, безъ да даде нито истинска топлина, нито продължителна свѣтлина, нито разумно движение. Словото е мълния, дѣлото е слънце.

Но всичко, което ни предстои да направимъ, ние можемъ да го направимъ само заедно, само чрезъ едно голѣмо вътрешно единение. Не само нѣкои отъ насъ, ала и нѣколко отдѣлни лица, колкото и да е голѣмо тѣхното лично влияние, значение, талантъ, искреностъ, даже обемътъ отъ права и пълномощия, както въ дадения случай пълномощията дадени на мене по волята на директора, — единъ отъ насъ, или нѣколцина, нищо не биха сторили безъ обединението на цѣлата трупа на всичко което е въ нея истински артистическо, въ една сплотена отъ обща цель маса; безъ ясно съзнание на положението въ което се намираме сега, тъй и на положението което сме длъжни да заемемъ, ако ни е скъпо нашето изкуство, нашето значение, даже личнитѣ интереси и нашето истинско самолюбие.

Няма нищо по опасно за успѣха на всѣка работа отъ мимолетното настроение, надутото отъ собственото красноречие. Настроението играе голѣма роля тамъ дето е нуженъ силенъ, но непродължителенъ взривъ отъ енергия. Ние ще трѣбза, както знаете, съ години да завоюваме разклатената популярностъ на нашия театръ, до не отдавна преживяващъ и не преживѣлъ напълно, своитѣ дълги черни дни и тежъкъ гнѣвъ. Да завоюваме търпеливо и настойчиво, безъ да скръстваме ржце при времененъ неуспѣхъ, безъ да отслабваме при упоение отъ случайнитѣ успѣхи, безъ да изпускаме извидъ нито нашитѣ голѣми общи задачи, нито малкитѣ на видъ незначителни дреболии въ общата реорганизация на нашето дѣло, грижливо пазейки достигнатитѣ отъ миналия и бѣдашъ нашъ трудъ скъпи придобивки и вѣчно търсейки новъ и новъ прирѣстъ."

Като говори по-нататъкъ за кризиса, който е преживялъ руския театръ него време, за „преоценката на старитѣ ценности“ и провъзгласяване „нови тезиси“ и „нови начала“, Южинъ смѣта, че не всичко „старо“ е за изхвърляне, както и не всичко „ново“ е необходимо за театра.

Ала най-интересни сж разсъжденията на Южина за актьора и режисьора.

„Ако Людвигъ XIV е могълъ да каже, че той е държавата, то съ много по-голѣмо право трупата на всѣки театръ може да повтори това изтъркано изражение. И наистина - актьорътъ, актьоритѣ, трупата това е театрътъ. Пиесата е съвкупно създание на актьора и автора. И за това, често лоши пиеси, благодарение на изпълнението, иматъ успѣхъ и добри пиеси се провалятъ, пакъ благодарение на изпълнението. Щомъ пиесата отъ страници, напечатани черни редове по бѣла книга, преминава въ жива речъ, щомъ неинитѣ лица вече не се въобразяватъ на читателя, а се въплотяватъ предъ зрителя чрезъ творчеството на актьора, творчеството вече се раздѣля по половина. Колкото и да искашъ да приimiziшъ нашето изкуство, въ дѣйствиелностъ създание на драматическото произведение е издѣло въ наши ржце. Безъ това всѣкога пиесата е само повесть въ диалогична форма, може би повесть пълна съ движение и борба, ала всѣкога книга. Чрезъ насъ книгата става животъ.

Вие чувствате отъ моитѣ думи, продължава по-нататъкъ Южинъ, — колко голѣма е въ моитѣ очи нашата отговорностъ, отъ една страна, и нашата работа, отъ друга. Сега е на мода въпросътъ за ролята на режисьоритѣ, художественитѣ директори и т. н. Азъ не само не намалявамъ, а напротивъ увеличавамъ ролята и грамадното значение на режисьора, значение не само административно, но

и художествено, само че не въ областта, въ която го въвеждатъ новитѣ теории, или, по-право, стараятъ се съ всички сили да го вкаратъ не въ областта на актьорството и авторско творчество, не тамъ дето по необясними пжтища се слива типътъ, създаденъ отъ автора, съ индивидуалния образъ, сътворенъ отъ актьора. Въ тая областъ и режисьорътъ и ржководителътъ, и администраторътъ, всички които работятъ за създаване най-добри условия за тази велика тайна на творчеството, мълчаливо се дърпатъ на страна и благогозейно гледатъ и се наслаждаватъ отъ това, което съ чужди ржце, думи, глава и работа не се създава, а се достига само съ голѣми, съзнателно или безсъзнателно, имжчително или радостно, но лично вдѣхновение и трудъ на актьора. Баща и майка на писателя сж авторътъ и трупата, а режисьоритѣ отъ всички степени и наименования — всѣкога сж само баби или акушери. И както дори и най-голѣмиятъ писателъ, ученъ или критикъ не може да го научи авторътъ да напише типъ или дадено положение, тъй никой не може да научи актьора, какъ отъ този типъ да създаде конкретенъ образъ, а отъ драматическата ситуация на автора — трогателна, или смѣшна страница отъ живота. Нима съ това се отрича значението на учения и кризика въ работата на художника, тѣхното влияние, или необходимостъ отъ тѣхнитѣ указания? Така сжщо не може да се отрича и влиянието на режисьора, но... до границата, задъ която художника трѣбва да бжде оставенъ свободенъ: задъ нея сж само двама — той и авторътъ. Задачата на режисьора, като художникъ, е да създаде на сцената всичко, което заобикаля човѣка и, слѣдователно, се отражава и въ неговата душа. А създаването на самия човѣкъ на сцената, въ цѣлата негова духовна сжщностъ, е и право и длъжностъ на актьора. И само актьорътъ отговаря за това, което е изправилъ: дали е създалъ живъ образъ, или е умъртвилъ авторската мисль. Въ последния случай, режисьорътъ съ своето вмешателство, само ще му помогне да боядиса трупа, а пакъ щомъ е трупа по-добре да не е боядисанъ. Нека се спремъ на това положение и да се замислимъ върху него, защото именно отъ него произтичатъ най-важнитѣ и вече чисто практически послѣдствия.

Щомъ отреждаме на актьора такава висша роля и му признаваме право за свободно творчество, ние и ще искаме отъ актьора творческа дарба. Само способността за творчество, само творческата дарба обуславятъ за актьора право за творчество. Твори и ти си свободенъ. Не можешъ ли да творишъ ти си само работенъ елементъ, и ще си извоювашъ право за свобода въ работата си дотолкова, доколкото ти ще развѣнешъ своя талантъ. А

до тогава, ти си режисьорски материал, както декорацията, както осветлението, или изобщо в най-добрия случай — „сценически деятель“, и от това зависимо положение актьора може да се измъкне само чрез вътрешна култура на своето дарование, доведено по тоя начин до степен на самостоятелно творчество. Това е първия

Втория е, че театърът е длъжен да даде на своите актьори пълна възможност да сторят това, т. е. да разработят своето вродено дарование, да даде на актьора работа. Колкото и да е гениален един инженер, той нищо не може да постигне, ако не му дадат да строи, на пѣвеца да пѣе, на писателя да пише и, значи, на актьора да играе. Това е азбучна истина, за съжаление забравена на практика от много театри. Но театърът не е театрално училище. Щом на актьора е дадена работа в театъра, от него ще се иска не това, което се иска от ученика в школата. Да изтискваш от него творчеството, да го учиш да играе, да му поднесеш наготово ролята, да изглаждаш грѣшките му, да го туриш на релсите, това значи да унищожиш театъра, като самобитно искусство, за което сж нужни самостоятелни художници, и да го туриш в разреда на образователните, техническите, или най-после, комерческите предприятия. Построен на тия начала театър, не е вече театър, колкото и успѣшно да му вървят работите. Повтарям: моето убеждение е че театърът изобщо — това е актьорът, актьорите, трупата актьори и само това, а ако е школа, то да е такава, каквато е имало при Рафаеля и Рубенса, школа, която развива талантът, която изисква не занаят, а изкуство. Ето защо актьорът, който претендира за това почетно звание, трѣбва да е по душа актьор, а не само да има диплома за това звание, или паспорт за тая професия. Г. Н. Федотова ми е разправяла, че най-ласкателната похвала за нея е била, когато десет години след нейното блестящо начало, след десет години постоянен успѣх, П. М. Садовски влиза при нея в театъра, когато тя играела вече за дванадесет пѣти Катерина в „Укротяване на отърничевата“ и, смъркайки емфие ѝ казал: „ето на и ти стана вече актриса“. От това вие виждате каква школа трѣбва да бжде театърът за младежта и какъ по-рано гледаха старите майстори на подрастващите майстори. А какъ стои работата сега? Азъ не говоря за нашия театър, но нѣма съмнение че изкуството, майсторството на нашето време е понизило своите изисквания и се задоволява съ една малка степен на развитие. Азъ не говоря за нашия театър не от нѣкъкъвъ патриотизъм, а защото действител-

то само въ него и Александрийския театър индивидуалното и самостоятелно творчество се е удържало като принцип по-здрав, отколкото всѣкжде другаде въ Русия, безъ да се гледа, че и у насъ по едно време имаше едно силно тежнение към демократизация на майсторството. Но нека не се спираме на тия тежки моменти. Тоя принцип на индивидуалното и самостоятелно творчество ние трѣбва да пазимъ повече отъ всичко друго, съ цената на всички жертви, даже съ цената на времененъ неуспѣхъ, съ цената на равнодушието на обществото, съ цената на вестникарските нападки и, най-после — съ цената на нашето самолюбие. Нашата възискателност към изпълнението, към това дали добре или лошо играемъ, трѣбва да бжде повишена до невѣроятна степен. Небрежността, нехайността, равнодушието, подигравките сж най-големите престъпления въ нашата работа и за честъ на нашата трупа трѣбва да кажа, че тѣ почти нѣматъ мѣсто между насъ. Но това е малко. Ще трѣбва да се прибегне и към следното: никога, безъ да се гледа на успѣхъ и похвалата, да не се задоволяваме отъ своето изпълнение, всѣкога да го повишаваме и, най-главното, да смѣтаме че всѣко представление е първо и всѣка роля въ пиесата — главна роля. Но и това е малко. Трѣбва ние всинца заедно да установимъ критерий за оценка и да си поставимъ за крайна целъ — изпълнението на всѣка роля, споредъ силите на актьора, да носи въ себе си не занаятчийско, а творческо начало, въ какъвто и размѣръ да се проявява то, а то често може да се прояви много повече въ Хорацио, ако го играе човѣкъ способен, отколкото въ Хамлетъ, ако го играе човѣкъ бездаренъ. За техниката азъ не говоря: тя е азбуката на нашето дѣло. Често и на най-способните, най-талантливите нѣкоя роля не се удава. Ние трѣбва да имаме мжжеството, въ името на нашия театър, да не претендираме за тая роля, колкото тя и да ни харесва, а отъ друга страна, колкото и да ни е неприятна една роля или нейните размѣри да обиждатъ нашето самолюбие, да я играемъ, щомъ това е нужно за общото дѣло и да я играемъ съ любовъ, като най-ценна роля. Да, това не е парадоксъ: трѣбва да заставаме себе си да обичаме необичната роля. По пѣти на тия неизбѣжни жертви, ние рано или късно, разбира се, не изведнѣжъ, ще достигнемъ пълното задоволяване и нашите интереси и нашето самолюбие. Това задоволяване ще се изрази въ много посоки. Преди всичко, честта да бждемъ членове на истински артистически, знаменитъ по своя строй театър, стократно ще ни възнагради за това, че нѣкога не ще ни се падне да играемъ това, което ни

се иска, или ще ни се падне да играемъ това, което не ни се иска. И следъ това, сплотена и силна труппа отъ истински актьори — това е сила съ която не можешъ да не се справяшъ, която не може да разбие ничия единна воля, на която нищо не могатъ да сторятъ нито враговетъ, нито завистниците, а тая сила на талантливата труппа е заедно съ това и сила на всъки отдѣленъ нейнъ членъ. И най-после главно по тоя пжтъ, пжтя на разработване индивидуалнитъ творчески сили, обединени отъ общи стремежи и общи интереси, ние ще осъществимъ тоя театърътъ, за който актьорътъ може да каже: театърътъ — това сме ние, тъй като действително той ще бжде построенъ на самобитното творчество на артиста.

Единъ отъ голѣмитъ руски мислители съ поразителна ясностъ формулира процеса на всѣко творчество: „Чувство на дълбоко незадоволство отъ своето творчество, несъответствие на неговитъ идеали за красотата и задачитъ на изкуството, отличава истинския художникъ, чийто трудъ неизбежно става мъка, макаръ че той само въ него намира своя животъ. Безъ това чувство на вѣчно незадоволство отъ своитъ творения, което може да се нарече смирение предъ красотата нѣма истински художникъ“. И това го пише не нѣкой отъ класицитъ, надъ който сега се смѣятъ, защото не сж нови. Това го пише въ 1909 година въ „Вести“ единъ отъ общественитъ „водачи“ С. Н. Булгаковъ. Значи и гласътъ на съвременното общество предявява къмъ насъ това изискване, старо, като изкуството.

Ето изъ тия два извода отъ общия възгледъ върху театъра и неговото съвременно положение, азъ изхождахъ, съставяйки репертоара за бждещия сезонъ. Не искамъ да скривамъ, че [моята главна целъ бѣше да дамъ на труппата — както на нейнитъ стари, талантливи членове, тъй и на нейнитъ млади сили и на новопостъпилитъ — доколкото е възможно, интересни роли. Да кажа, че това ми се е напълно удало и то още първава година въ единъ сезонъ, че азъ съмъ съумѣлъ да удовлетвори всинца, би било много глупаво отъ моя страна. После вие не трѣбва да изпущате изъ видъ и това, че азъ трѣбваше също тъй, да не забравямъ за публиката, за нейнитъ художествени и обществени искания, за нейното върховно право да изисква отъ театъра пиеси, които да ѝ даватъ отговоръ на всичко, което тя преживява, които да я вълнуватъ, да я трогватъ, които да предизвикватъ здравъ смѣхъ, и които биха я заставили да живѣе общъ животъ съ сцената. Всичко това азъ се опитахъ да намѣря доколкото ми позволяваше моето разбиране и доколкото това зависеше отъ мене, а не отъ драматургитъ. Азъ трѣбваше да се справя, значи, съ единъ предметъ, който има две

страни: задоволяване изискванията на обществото, отъ една страна, и художественигъ интереси на артиститъ, отъ друга. За щастие, има нѣщо, което обединява тия две страни, и то е че това общество иска отъ театъра не пиеса — книга, а пиеса — животъ, пиеса, конкретизирана отъ актьорското възпроизвеждане. Пиесата само тогава запазва значение на сцената, когато се изиграе отъ актьори, такива актьори, за каквито преди малко подробно ви говорихъ. И азъ само тогава одобрявахъ една пиеса за нашия репертоаръ, когато виждахъ въ нея материалъ, отговарящъ на силитъ и интереситъ на нашата труппа. Азъ се стараехъ да си въобразя какъ всѣка прочетена отъ мене пиеса бихме изпълнили и това окончателно решаваше за мене въпроса да я одобря или не. Ако моето въображение е сбъркано изцѣло, или въ отдѣлни случаи, нашия сезонъ ще бжде неудаченъ. А ако вѣрно съмъ си въобразилъ, той ще даде своитъ резултати. За сега азъ твърдо вѣрвамъ въ последното, ала неуспѣха нѣма да ме обезкуражи. Азъ изобщо вѣрвамъ въ нашитъ сили и вѣрвамъ, че тая сила не е въ нашия външенъ успѣхъ, дори и най блестящия, а въ нашето общо твърдо убеждение, въ правилността на нашитъ принципи, въ ясността на набелезаната целъ, въ неумолимата строгостъ къмъ самитъ насъ и нашето творчество, въ това, че нашето дѣло е нашъ богъ, когото ние вѣчно ще търсимъ, а нашия театъръ е негова църква, гдето ние вѣчно само нему ще служимъ. И затова, азъ най-малко отъ всичко, се боя отъ неуспѣхъ, или отъ провалъ. Френската поговорка казва: *fais ce que dois, adrienne que pourra*, — стори, което си длъженъ и да става каквото ще. Много по-опасно за всинца ни ще е, ако неверния пжтъ на модата и мимолѣтнитъ увлечения, замотаятъ и нашитъ глави и ние се възгордѣмъ при първия възможенъ успѣхъ, ако се успокоимъ на първия етапъ; ако лъжливитъ приятели, или искренитъ, но колебливи приятели, ще ни окръжатъ срещу ненавижданитъ отъ мене крясъци за „възраждане“, „обновление“, съ всичкитъ тия грѣмки, но пусти призраци. Ние нѣма защо да се възраждаме — не сме умирали. А да се обновяваме — трѣбва постоянно, защото иначе ще мухлясае. Ние сме длъжни, нашето дѣло е — да работимъ. Ние искаме да работимъ. Ние умѣемъ да работимъ. Ние умѣемъ и да приемемъ успѣха и да разберемъ причинитъ на неуспѣха. Ние сме сериозни, много изпитали, много преживѣли хора, които добре знаятъ своята работа, и своя дългъ предъ руското изкуство, предъ московското общество и предъ цѣлото велико минало на нашия театъръ, ние трѣбва да изпълнимъ тоя дългъ, а ние можемъ да го изпълнимъ, и, значи, ще го изпълнимъ.

Ето всичко което трѣбваше да ви кажа, ~~за да ви кажа~~ задачи на нашия театър за сега, както аз ги разбирамъ. За да туря точка на тия общи въпроси и да мина въ подробноститѣ на нашата работа за предстоящия сезонъ, съвсемъ нахъсо ще резюмирамъ всичко речено и, така да се каже, да извлѣка общата формула на нашата основна програма.

Въ близкитѣ два три сезона ние ще трѣбва да изработимъ опредѣлена физиономия и завършено цѣло отъ нашата пребогата съ дарования труппа на почвата на репертоара, отговарящъ на висшитѣ художествени изисквания на нашето общество. Безразлично е, дали презъ всичкитѣ тия сезони азъ ще заемамъ длъжността, централизираща нашата деятельность, тъй както азъ я разбирамъ, — или на моето мѣсто ще бжде другъ, е все едно; това е задача на цѣлата наша труппа, въпросъ за дългъ е въпросъ за честъ на нашия театъръ, следователно и на всеки отъ насъ".

Следъ това Южинъ пристѣпва къмъ разглеждане програмата за предстоящия сезонъ. Най-подробно е пресметнато, колко репетиции ще се правятъ на всѣка една пиеса, колко роли ще има всѣки единъ отъ артиститѣ — нѣщо повече, пресметнато е, колко пжти ще излезе всеки артистъ. Много интересни сж мислитѣ на Южина за така нареченитѣ дубльорства и ние ще ги приведемъ изцѣло, макаръ че статията стана извънредно дълга.

Съ малки изключения, всичкитѣ пиеси, които ще поставимъ ще иматъ двоенъ съставъ въ всички случаи, дето това позволява съставъ на нашата труппа. При двойния съставъ една пиеса може да се репетира непрекъснато безъ да уморява едни и сѣщи изпълнители съ ежедневни репетиции и остава време на всички, за изучаване ролята въ кжщи безъ да се спира общата работа. Често се случва, че репертоарния артистъ съ месеци нѣма нужния отдохъ, нито време поне отъ малко — малко за спокойна работа надъ нови роли, че той, както ние се изразяваме „не излиза отъ театъра", че него, употребявайки пакъ нашия жаргонъ работата окончателно го е „оматола", изморила. При тия условия не може да се изисква не само художественостъ и творчество, за каквито говорихме, но даже просто „свѣжестъ", нещо ново въ тона и трактовката. Ще бждемъ благодарни ако поне текста добре се знае. И неволно при такива условия, уморенитѣ нерви прибѣгватъ до шаблонъ, често доста талантливъ и любимъ отъ широката публика, но той неизбежно ще бжде една ржжда, дори и за най-крупния талантъ. И недейте забравя, че въ постоянния театъръ нѣма гастролъори чийто шаблонъ, често великолепно разработенъ, е но-

востъ за публиката. Ние, играещитѣ едва ли не ежедневно и често десетки години предъ една и сѣща публика, сме много добре познати на публиката. Най-важното при нашата работа е превѣплътяването, а това за насъ, артиститѣ на постоянна труппа, е по трудно отколкото за другитѣ. Всѣки отъ насъ по себе си е забелѣзалъ, че следъ ваканцията, въ нашия диапазонъ, сѣкатъ се прибавятъ нови тонове, за насъ самитѣ нови. Сѣщото чувство изпитваме, когато играемъ предъ нова публика; значи, тука работата не е само въ почивката, а въ твърде сложното психологическо свойство на всѣка художествена натура, за която сж необходими, преди всичко, съответствени условия, за да бжде тя продуктивна. Мисля дори нѣма нужда да споменавамъ, че при двойния съставъ добросъвѣстния човѣкъ нѣма да го измжчва постоянно мисълта, че ако той не ще може, поради нѣкоя причина, да играе, ще отиѣни представлението, ще разбърка репертуара, ще постави и своитѣ другари, и цѣлиятъ театъръ въ безпокойно и ненормално положение, а въ публиката ще предизвика неприязнено, почти всѣкога озлобено чувство. По важно е, че двойния съставъ дава двойна възможностъ да се удовлетвори законната и естетическа жажда за работа. Не може всѣка година да се поставятъ по 14 нови пиеси. Въ присѣтствието на много отъ другаритѣ и двамата режисьори, азъ докладвахъ на директора презъ априлътая година, че нормално повече отъ 8 постановки не могатъ да се правятъ, че само изключителни обстоятелства ни доведоха тоя сезонъ до форсирана работа. А каква е възможността да се удовлетвори тази жажда за работа при това количество на постановкитѣ, когато почти двойното тѣхно число презъ тоя сезонъ, едва достига това? Трѣбва твърде предпазливо, внимателно изследване на всѣки отдѣленъ случай, въ течение на нѣколко сезона да се създаде не само настоящето, но и бждащето на нашата труппа, та да не дойдемъ до състояние, когато отслабената отъ естествения ходъ на времето, или отъ други по тежки условия труппа, нѣма да има подготвени приемници за важнитѣ мѣста. А това може да се достигне само, като постепенно вкарваме въ живота и работата на труппата всѣки, който заслужава това и чийто сили сж необходими. Ала на тия, силитѣ на които сж по-долу отъ високитѣ изисквания, които предявява нашия театъръ — и трѣбва да ги предявява сѣ по-строга и по-строга, — тѣ вече нече могатъ да кажатъ, че не имъ е дадено възможностъ да се проявятъ, че „старитѣ" сж ги погубили, че таланта имъ не е блѣсналъ, защото ролитѣ сж патентовани. Всичкитѣ тия и лични и общи мотиви, сж твърде важни и възраженията на противникитѣ на двойния съставъ имъ отстѣпватъ.

Практически и именно *сега*, въ настоящето положение на нашия театър, да се прокара принципа на строгото редуване е не само невъзможно, но дори нежелателно. Ние обсъждаме *нашата работа*, господа, и трѣба всичко да установимъ ясно и открито. Нека не се забравя, че ние трѣбва именно сега да си завладеемъ публика, или, както се говори изъ Москва: „да се върне тя (публиката) въ Малкия театъръ“. Кой и какво я отвлече отъ нашия театър, защо това се случи — това сж въпроси, които [за сега е безполезно да повдигаме. Факта е, че това се случи. Наистина това явление отслабна миналия сезонъ — не дотолкова, че да загуби своя застрашителенъ характеръ. И наистина — позво, лете ми да бжде съвсемъ откровенъ — странно е за насъ, които имаме възможностъ да виждаме тия мѣста постоянно пълни, да се радваме че тѣ се запълватъ или на нѣколко първи представления, или пъкъ само на една, особно привлекателна за масата пиеса. Въ тоя театър — докато ние сме живи, ако ни се осмисне, първо, нашата енергия, и второ, нашето щастие, или пъкъ при нашитѣ замѣстници, ако енергията ни измѣни и щастieto не ни се усмихне, — въ тоя театър, казвамъ, *залата трѣбва да се пълни не отъ пиесата, а отъ репутацията на театъра*. Къмъ това трѣбва ние да се стремимъ, забравяйки всичко лично. Нека престанемъ да се боимъ да гледаме право въ очитѣ на това, което е предъ насъ. Дали театърътъ е пъленъ или празенъ е най-вѣрното и безспорно доказателство, нужни ли сме ние на съвременното общество, или не. Ние нѣмаме нито право, нито основание да твърдимъ, че обществото пълни *само* долнопробнитѣ театри. Ако за другитѣ сериозни театри и концертни зали има публика, а при насъ тя сякашъ насила иде, това значи, че у насъ нѣщо липсва. Годиניתѣ на художественитѣ колебания минаха. На общественитѣ брожения — сжщо. И ако сега нашия театъръ т. е. трупата, актьоритѣ, не съумѣе да привлече най-добрата частъ на нашето общество — разбира се не изведнажъ, а постепенно и здраво — то отъ това трѣба да заключимъ едно отъ дветѣ: или тоя принципъ е невѣренъ, а това значи смъртъ за актьора, смъртъ за нашето изкуство, или . . . или нашия театъръ, макаръ и да има актьори, нѣма трупа. Нашето положение и сега е доста сериозно: ние трѣбва да разчитаме само на своитѣ сили. Нѣма кой да ни помогне.

Това именно положение на нашия театъръ ме и застава да не прокаравамъ тъй решително, както азъ разбирамъ, принципа на редуването, понеже само на изключителния блѣсъкъ на изпълнението, на артистическата сила на трупата, а не на блѣсъка на бутафорията, не на декоратитѣ, не на красотата на „рамката“ на пиесата, а на красотата на нейната

сжщностъ, т. е. на нейното изпълнение, ние трѣбва да строимъ цѣлото бждаще на нашия театъръ, въ името на неговото минало и въ името на вѣчнитѣ начала на нашето изкуство. Наистина ние сме въ голѣма зависимостъ отъ общия уровень на драматургията, но *колкото е по-низъкъ тоя уровень, толкова по-високо трѣбва да бжде нашето изпълнение, толкова по-силно трѣбва да бжде напрежението на нашитѣ сили*. Пъкъ и уровня не е тъй низъкъ, както ни се струва.

Твърде разнообразни сж условията на нашата близка работа: трѣбва едновременно да се грижимъ, щото и изпълнението да отговаря на задачитѣ на нашия театъръ и на недостатъчно проявенитѣ сили на нашата трупа да се даде възможностъ да се обиграятъ. Често това сж или млади, или недостатъчно акредитирани предъ публиката актьори. Отъ друга страна не трѣбва да забравяме и публиката — нашата задача е отново да я върнемъ въ нашия театъръ. Съ една дума ние ще трѣбва едновременно да мислимъ и за настоящето и за бждащето, и за практическата, и за идеалната страна на нашата работа, и за общото, и за всичкитѣ дреболии. Това именно разнообразие и сложностъ, не позволяватъ, за сега, да се установятъ нѣкои общи, отъ по-рано опредѣлени условия за редуванията и дубльорствата. По неволя ще трѣбва всѣки единъ случай да се разглежда отдѣлно и практически да се решаватъ въпроситѣ, въ които е замѣсено лично самолюбие, както до сега у насъ се разбира. Тава е най-тежката, най-неприятната страна на моята длъжностъ, но азъ ще я изпълня. Отъ васъ ще зависи да я направите по-лека или още повече да я усложните“.

Накрай Южинъ се спира по пресата.

„Отъ личенъ опитъ зная — казва той — какво огромно значение има периодическия печатъ на духа на трупата и особно на отдѣлнитѣ лица. Това е най-беззащитния пунктъ на нашата крѣпостъ, нашето най-уязвимо мѣсто. Мисля, че нѣма нужда отъ примѣри: у всѣки отъ насъ при тия думи живо въскръсватъ ярки и доста тѣжни иллюстрации. Съ всички сили и средства борете се противъ тия угнетяващи духътъ ви явления. Не имъ давайте да взематъ върхъ. Когато вече сте успокоени и следъ зрѣло разсуждение, нѣкой отъ упрѣцитѣ, макаръ и да сж казани въ обидна форма, вие можете да вземете въ внимание. Това което смѣтате неправилно, неверно, забравете го и го изхвърлете отъ душата си. Нѣма нищо по-ужасно и вредно отъ неубедеността въ това, което вършишъ. Азъ вече казахъ, че дори и режисьора нѣма право да посѣга на тайнството творчество освѣнъ да помогне като акушеръ. Още повече въ това светилище не трѣбва да се допуска всѣки, който си е присвоилъ това право благодарен-



АЛАНСЬ БРАДМЬ — режиссёр.

Проф. Др. СС АРЪ СТР. УДЕ — художник. — „ХАМЛЕГЪ“ I дейст.
4 картина и IV действие 1 картина.

ние на изобилието на периодическите издания. Най-тъжно впечатление ми прави, когато чуя някой от другарите да казва: „еди кой си рецензентът, имя рекъ, души тъй и тъй“. Ако вие сте съгласни с имя рекът, вътрешно, художествено съгласни, направете изменението което намирате за нужно въ вашата интерпретация. Ако ли не, дори и не си спомняйте за това. Художникът тръбва въ всичко да се вслушва, а да изпълнява само това, което е приела неговата душа. Не се бойте от несправедливите, пристрастните, язвителните нападки: ако те не сж върни въ основата си, те сж безвредни. Погледнете на най-знаменитите имена въ нашата област: всинца, не веднажъ, а десетки лѣти въ своя животъ, сж преживѣли такова озлобено и несправедливо преследване, такава градушка подигравки, такава, просто казано, буря от псувни, клевети, подмятания, смесвания съ калъта, и много често съ години, десетки години тенденциозно мълчание, което съ тежък неизгладимъ мракъ е обхващало тяхната душа, може би ги е озлобило, измъчило ги е, но то не е могло да отнеме нито зрънце от тяхното дарование, да хвърли и най малката сѣнка на това велико, което те сж направили. Тая нужда да се мърси крупното, голѣмото съвсемъ не е специално свойство на печата. Печатътъ е сжщо такова орждие, както и езикътъ: средство да се прояви душата. Ако не бѣше печата, хорската ненавистъ би намѣрила друго оржжие — донось, сплетня, клевета, — всичко съ което сж силни въ живота голѣмитъ и малки Яговци и Донъ-Базилевци.

Но каквото и да правѣха съ Тургенева, Тургеневъ извърши своето велико дѣло. Каквото и да правѣха съ Шумски и Садовски, Шумски и Садовски ни създадоха театъра. Нито една от последните пиеси на Островски не е минала безъ най-безпардонна ругатня. Но Островски върваше съ това, което вършеше и създаде от своите пиеси скала, на която ние сега се опираме. Милиони примери могат да се приведатъ от историята на всичките страни, всичките народи, всичките професии. Ако се вземе вестникарската репутация на крупните държавници, нито едно младо момиче не би могло да се омжи за тяхъ, защото ни единъ баща не би го пуналъ въ къщата си по неговата вестникарска слава. По-рано ругаеха само насъ, художниците от всичките сортове и адвокатите. Останалите класи бѣха подъ опека. Сега настѣпи едно голѣмо облекчение на нашата участъ: изключителната привилегия да бждемъ оплювани, ни е вече отнета и ние вече сме приравнени съ другите сжсловия, сиречъ те сж приравнени съ насъ. Ние, въпрочемъ, нѣма да отстояваме тая своя привилегия.

Ние горещо ще благодаримъ на печата за всѣка симпатия, за всѣко безпристрастно,

макаръ и строго, указание на нашите недостатѣци, внимателно ще се вслушваме къмъ всичко, което е придиктувано отъ любовъ къмъ нашата работа и нашия трудъ. На всичко, което е придиктувано въ печата отъ други побуждения, често изходящи не отъ вестникарските срѣди, ние можемъ да възразимъ само и изключително съ неуморна работа, въ която ние напълно върваме и нейните резултати. Въ това е единствената защита и опора за всинца ни, за всѣки отъ насъ и за самия театъръ. Нѣма нищо срамотно въ това, че заради ругатните и подправките ние нема да излизаме на дуелъ. Срамотно е, ако това отслаби нашите сили, ако това подкопава вѣрата ни въ нашата работа и нашата енергия, а особено, ако това радва едни и служи за орждие на други отъ средата, която гъмжи около всички театри. Ако ние, въ нашия театъръ работимъ обичаме и пазимъ душата на всѣкиго отъ насъ, ние ще съумѣемъ да парализираме тия зли сили много по-добре, отколкото съ възражения и виступления. Коректно и сдържано ще се отнасяме къмъ могщата сила на печата. Нѣма защо да странимъ отъ него, понеже не печата, а лошите сокове на цѣлия организъмъ, окръжаващъ печата и театъра, предизвиква тези експеси. Сжщиятъ печатъ дава и голѣма поддръжка на всичките наши добри начинания. А най-главното, нека върваме, че работата, като водениченъ камъкъ ще смели всичко“.

И накрай Южинъ завършва съ следните думи:

„Азъ заехъ тая длъжностъ съ твърдото намѣрение всичкото си влияние и всичките предоставени ми отъ директора права, да употребя за запазване и защита на вашите лични интереси дотолкова, доколкото те не противоречатъ на интересите на нашата обща работа и доколкото ми стигатъ силите. Но за тоя, който не обича нашия театъръ и не смѣта тия стени тъй близки, както и стените на собствената си къща, който ще се радва на нашите неуспѣхи, ще имъ помага, ще подкопва съ хули и насмѣшки репутацията на това учреждение, на което ние служимъ и което ни дава възможностъ да вършимъ нашата скъпа работа, напълня и осмисля нашия животъ, за такъвъ човѣкъ азъ съмъ чуждъ и враждебенъ. Нека строго се осждаме единъ другъ, но тука между насъ; въ тая строгостъ е висшата любовъ. Но извънъ своята срѣда, ние трѣбва да бждемъ, като единъ човѣкъ. Честъта и интересите на нашата работа сж наша честъ и наши интереси.“

Нека се опитаме бодро и смислено, безъ да се боимъ отъ неуспѣхите, и безъ да се умайваме отъ успѣхите, упорно и радо-

стно да работимъ ржка за ржка и да вървимъ ясно къмъ горящата предъ насъ цель. Нека се опитаме съ любовъ къмъ работата и единъ къмъ другъ, да смажемъ всичкитѣ лоши червей на съмнението, враждебността и егоизма, разяждащи по нѣкога и най-свѣтли тѣ души и често развалящи и най-хубавитѣ ни дни. Нека си поставимъ за девизъ: не

въ името на успѣха, а въ името на дѣл и дѣлото рано или късно ще ни даде всичкото, което ние сме въ право да очакваме отъ него и като частни хора, и като обществени деятели, и като художници, и, накрай, "като слуги на нашата родина и нашия Господаръ.

пр П. Атанасовъ.

Дафнисъ и Хлое

ИНТЕРМЕДИЯ

Къмъ комедията „ЛЮБОВЬТА-ЛЪКАРЬ“ отъ Молиеръ. (Музика отъ Люли).

Лица:

Панъ. Дафнисъ. Хлое.

Античенъ пейзажъ съ палми. Жертвеникъ на Афродита. Панъ облѣгнатъ на жертвеника, свири на флейтата си.

Панъ.

Кхе! кхе! кхе! чакамъ своята внучка. Тѣй отъ приличие наричамъ Хлоя, прѣкрасната овчарка босонога, въ която влюбенъ съмъ азъ, старъ козелъ. Тя всѣка вечеръ идва тукъ, оставя цвѣта прѣдъ жертвеника на Киприда и безъ да ме погледне бърза пакъ. А азъ накуцвамъ да я стигна, тичамъ дано я хвана, всѣкакъ я примамвамъ съсъ мойта флейта, вѣвъ трѣвата скритъ. Но тя избѣгва всичкитѣ ми примки! Какво да сторя, за да ми повѣрва? Какъ да спечеля нейната любовъ? Уви! Уви! Това сж боговетѣ: прѣдъ всѣка земна тваръ ще те осмѣятъ, ще те провратъ прѣзъ иглени уши, прѣди да ти откриятъ красотата и като наръ откъснатъ да ти връчатъ сърцето на любимата жена. Но чакай! Въ извора, тя дѣто пие, стрѣкъ отъ любовната трѣва ще хвърля, и въ първий срѣщнатъ ще се влюби тя. Азъ ще я дебна, ще ѝ свиря сладко, и прѣвъ ще се изпреча тамъ предъ нея, така ще я спечеля най подиръ.

Панъ излиза. Влиза Дафнисъ.

Дафнисъ.

Охъ! Охъ! Кълна се въ Персефона, да бе ме взелъ Аидъ подземень, въ Лета да бѣхъ потъналъ, само да не знамъ, че съмъ отритнатъ тъкмо отъ оная, която мислѣхъ, че е моя радостъ, едничка на живота ми звѣзда. О! Хлое! Хлое! Толкозъ дни те диря, задъ всѣки хълмъ дочувамъ твойто стадо,

но сѣкашъ те укрива злобенъ духъ, възлѣза ли на върха — и те нѣма: мълчание, пустинность, и далеко на твойто стадо глухитѣ звънци. Не, тази мжка, що убива баано, като отрова или таенъ огънь, гнети като невидима ржда! Ще ида, въ бликащия буенъ изворъ на устни съ твоето име ще се хвърля и ще умра, тѣй както нѣгога Нарцисъ!

Излиза отъ дѣсно, отъ лѣво влиза Хлое съ цвѣта.

Хлое.

Току-що пихъ отъ извора... О чудо! Сама не се познавамъ. Цѣла трѣпна, като пияна. Всичко, плътъ и кръвъ, ликува въ менъ — сърцето само плаче, че ето дълги дни, мой милий Дафнисъ, не съмъ те виждала, и туй е смъртъ! Слага цвѣтата прѣдъ жертвеника.

Божествена! Вземи отъ мене тия цвѣта, събирани вѣвъ твоето име, въ залогъ на туй, което азъ не знамъ.

Чува флейтата на Пана.

Това е стареца, отъ тукъ ще бѣгамъ.

Не искамъ да го срѣщамъ. Той разнася вредъ дѣхъ на блато и на козя мочъ.

Избѣгва надѣсно. Отъ лѣво влиза Панъ и застава въ предишното положение.

Панъ.

Не я намѣрихъ. Тукъ ще я почакамъ. Не можешъ ми избѣгна ти, момиче. — и онзи, който диришъ, забрави! Каква е у женитѣ тази слабостъ къмъ юноши, кълна се, не разбирамъ. Магия е навѣрно или чаръ на вещь оракулъ. Или пъкъ е болестъ... Да, болестъ на сърцето, туй е ясно, която скоро азъ ще изцера. Помни какво ти казвамъ! Утре всичко ще се рѣши. Сега не ме задѣвай. Главата ми е олово, тежи.

Заспива. Отъ дѣсно влизатъ Дафнисъ и Хлое пригърнати.

Дафнисъ.
Това е чудно! Отъ едничка глътка
всецѣло просияхъ. Целебенъ изворъ!
А то решилъ бѣхъ да приема смъртъ.

Хлое.
И азъ изпитахъ същото. О радостъ!
Небето сѣкашъ пишно се разтвори!
Но не говори за смъртъ. И що е смъртъ?

Дафнисъ.
Да седнемъ тукъ.

Хлое.
Да, нека Афродита
да ни закриля. Казватъ, че богиня
е тя на любовта, но азъ не знамъ
що е любовъ...

Дафнисъ.
И азъ не съмъ изпиталъ...

Хлое.
Мелита казва, че това е веселъ,
неудържимъ и чудно хубавъ богъ,
съ колчанъ, стрели и на очи превръзка.
И казва още, че е много древенъ,
по-старъ отъ Юпитеръ и отъ Сатурнъ,
приятелъ на момичета, момчета,
и, че когото прободe въ сърцето,
отъ тайна мжка страдалъ цѣлъ животъ.

Дафнисъ.
Но струва ми се той ни е олучилъ!

Хлое.
Какво говоришъ?

Дафнисъ.
Инѣкъ тая болка
какво ще значи, сладостно-горчива,
що ни везденъ влече единъ къмъ другъ?

Хлое.
Но туй е страшно, Дафнисъ! Вуйчо —
нали го знаешъ, стария бездѣльникъ —
все ми говори противъ любовта.
И противъ тебъ. О, той не те обича,
и стига тази напасть да научи
съ коприва по нозетѣ ще ме бий.

Дафнисъ.
О, какъ го бихъ убилъ да можехъ!

Хлое.
Слушай,
едничко само бѣгството ще може
отъ злобната му мжстъ да ни спаси,
далечъ отъ всѣка мжка и раздѣла,
отъ яростта на стария козелъ.

Дафнисъ.
Но кой ще ни приеме въ тези дрипи,
отъ слънце и отъ буря почернѣли?

Хлое.
Що значатъ дрипитѣ за любовта?

Дафнисъ.
А де ще идемъ?

Хлое.
О, Мелита казва,
за двама влюбени, че по е важно
да бждатъ заедно, а не презъ пжтъ
и плетъ като крадци да се поглеждатъ,
отъ сутринъ и отъ вечеръ да се дирятъ
и вѣчно раздѣлени да скърбятъ.

Дафнисъ.
Що казва още твоята Мелита?

Хлое.
Тя казва, че бедитъ на живота
Ще струватъ колкото една целувка.

Дафнисъ.
Целувка! Туй пжкъ що е?
Яде ли се? Кажи!

Хлое.
Мелита казва,
че то е да докоснешъ своята уста
до мойтъ...

Дафнисъ.
Какво до твойтъ? Може би — коси?

Хлое.
О не, кълна се въ Анадиомена!

Дафнисъ.
До веждитѣ, навѣрно?

Хлое.
Дафнисъ!

Дафнисъ.
Тогава до очитѣ?

Хлое.
Богове!

Дафнисъ (Сочи рамото ѝ).
Тукъ може би?

Хлое.
Какво говоришъ!

Дафнисъ (Сочи гдѣтъ ѝ).
Не е ли тукъ?

Хлое.
Не, въ името на Зефса!

Дафнисъ. (Сочи колѣнетѣ ѝ, ржцетѣ и пр.)
Тукъ? Тукъ? Тукъ?

Хлое.
Непостижимо!

Дафнисъ. (Цѣлува я въ устата продължително,
следъ като я пуца.)
Това е любовта!

Хлое.
А!
Флейтата на спящия богъ пада на земята. Уп-
лашенитѣ елюбени го виджатъ, следъ което Дафнисъ
се завитча, взима паднатата флейта и засвирва надъ
главата му игривата мелодия на любовта.

Людмилъ Стояновъ.

Голѣмъ режисьоръ.

Някога, преди повече отъ четвъртъ векъ, нашиятъ театръ показа художествени наценки, много ценни за своето време, съ българи режисьори. Покойния Налбуровъ бѣ първия; той донесе отъ Русия господстващия тамъ реализъмъ въ театралното изкуство и вля нова струя, както въ репертуара, тъй и въ изпълнението му въ прекръстената отъ него труппа "Осноза" на „Сълза и смѣхъ". Неговата постановка на Гоголевия Ревизиоръ, съ малки корекции отъ послѣ, още се държи на нашата сцена.

Не съ по малкъ успѣхъ продължи неговата режисьорска работа и покойния Радулъ Канели, чиито постановки вляха много животъ и предизвикаха шуменъ ентузиазъмъ въ публиката. „Тлъстото кокалче", „Сираче безъ зестра", „Луди пари" и пр. бяха постановки, които се още помнятъ отъ неговитѣ живи съврѣменици.

Но националната ни характерна черта: да подценяваме своето и надценяваме чуждото, вкорени въ главитѣ на актьори, публика и управници нещастната мисълъ: театъра ни ще си издигне на подобающа художествена висота, само когато се пресува отъ менгемето на голѣмъ режисьоръ — чужденецъ.

И испратиха Канели въ военното училище да преподава танцъ и пластика и се почна търсенето на голѣмия чужденецъ.

Покойния Сапуновъ, Ив. Поповъ горѣ долу вършеха режисьорска работа, но тѣ бяха нашенци, още повече актьори отъ труппата и за това не струваха; те дори и внимание не заслужаваха . . .

Но намери се чужденецъ. Той наистина бѣ голѣмъ . . . Голяма честъ за нашия малкъ театръ. Какъ го подлъгаха да дойде — незная. Той дойде, работи единъ сезонъ и остави диря слѣдъ себе си: помогна на няколко млади актьори да се издигнатъ: Сарафовъ, Ганчевъ, Будевска, Гено Кировъ знаятъ най добре какво длжжатъ на Адамъ Мандравича. Но той скоро си отиде. Несведущите въ театралнитѣ работи управници го прокудиха преждеврѣменно. Той не можеше да разбере технитѣ заповѣди за назначаване партизани актьори, за репертуаръ, за разпределение на роли и пр. и си отиде и стана директоръ-интендентъ на Загребския Народенъ Театръ.

Пакъ търсене чужденецъ. Намираха го и доведоха. Туичъ се казваше той — Младъ човѣкъ. Въртялъ се около театра въ Загребъ, нарисалъ няколко театрални критики и една несклопосана пиеса и ето го въ София „голямъ режисьоръ". Следъ сезонъ и половина безъ резултатна работа, и той — жертва на

нашитѣ нрави, или на младежкитѣ си пориви, си отиде.

Ново търсене . . .

Случая помогна. Мастития актьоръ и режисьоръ на Прашкия нар. театръ Шмаха, оскърбенъ отъ новаторитѣ театрали въ своето отечество дойде въ София и работи като режисьоръ три сезона. И игра няколко пѣти ролята на кралъ Лиръ. Показа голѣмото си изкуство като актьоръ, видя се големия му режисьорски похватъ, но той бѣ много старъ и нашитѣ театрални обновители го испратиха и Народния Театръ пакъ остана съ чаянието си за „голѣмия чужденецъ режисьоръ" които ще му дари *българско* театрално изкуство! . . . По това време дойдоха нови властници. Ужъ по нови хора . . . Но и тѣ тръгнаха да дирятъ голѣмъ режисьоръ-чужденецъ. Загребъ, Виена, Прага, Киевъ, Москва, Петербургъ бяха посетени за да се намери режисьоръ. Горещото желание обаче бѣ да се доведе режисьоръ отъ Московския художественъ театръ, но . . . голѣмитѣ художници отказаха да дойдатъ въ България. Тяхъ и много пари надали биха ги примамили, защото . . . за голѣма гемия — голѣмо море е потребно.

Слѣдъ дълго лутане намериха голѣмъ — не художникъ, а занаятчия режисьоръ — антрапреньорски режисьоръ, т. е. такъвъ, които знае тайната да гъделичка публиката, да я блазни съ ефтини ефекти, да я привлича въ театра масово за да рентира добръ вложения отъ антрапреньора капиталъ.

Този режисьоръ се казваше П. П. Ивановски. Дойде той и съ вещина и похватъ започна производството на своя фабрикатъ. Поставя въ единъ сезонъ 12—14 пиеси. Пѣстро. Ефектно. На сцената оркестри, хорове, гондали, музика въ изобилие. Пищностъ въ декори, пищностъ въ облекла. Въ всяка пиеса той намира и изважда на показъ много фарсови, малодраматични и др. лесни ефекти, които публиката съ жадъ гълта и започна театра да се пълни. Доволна публика, доволни сж управницитѣ, задоволиха се и актьоритѣ — смѣха, възторжитѣ и ржкоплесканията изобилствуваха. Но войната прокуди Ивановски и театра ни пакъ овдоя.

Пакъ търсене. Този пѣтъ работата се затегна и неможа бързо да се намери голѣмъ режисьоръ. Презъ това време единъ отъ първитѣ ни актьори постави 3—4 пиеси смислено, добре, дори тукъ таме много добре, но той е нашенецъ и макаръ че началството бе доволно пакъ търси голѣмъ режисьоръ чужденецъ. Отъ нашенеца хасъ не правятъ; някои актьори подтиквами отъ свои дребни сметчици а управницитѣ по вкоренено сякашъ

недовърше къмъ сънародниците си — търсятъ . . .

Минева прѣзъ София г. Дуванъ Торцовъ — известенъ въ Русия театраленъ търговецъ-т. е. антрапреньоръ и ето го: голямъ режисьоръ чужденецъ на Народния театръ. Него, вата сметка излѣзе права. Добръ направена. Добръ направена търговска сметка. Заплата, юбилей, гастроли, режисьорски. Докарва си месечно 13 20000 лева и следъ сезонъ и половина продължаване дѣлото на Ивановски, отпразднува си двацетъ и петъ годишенъ юбилей отъ когато прибра 70—80000 грѣшни български лева и по живо по здраво отиде въ Берлинъ и си отвори кабаре —

Този пѣтъ търсенето бѣ по леко. Юрий Яковлевъ бѣ режисьоръ на оперетата въ „Ренесансъ“. Отъ школата на Ивановски и Дувана, само заплатата му бѣ по малка, защото бѣ станалъ почти нашенецъ — Софийски зетъ. И той се хареса на голѣмцитѣ и пр. и пр. . .

Двацетъ и петъ години търсимъ голямъ режисьоръ чужденецъ . . . И все не го намираме и все не се отчайваме . . . И продължаваме да търсимъ . . . удивителна българска упоритостъ!

А презъ това врѣме въпреки пустналото на възли дълбоки корени убеждение, че само чужденеца режисьоръ ще създаде родното ни театрално изкуство, намиратъ се 5 — 6 души нашенци, които искатъ да работятъ като режисьори. Учили се, работили, ходили по театри въ чужбина и тукъ тамъ сж показали че има въ тяхъ заценки за развитие. Тѣ отъ 5—6 години искатъ да покажатъ какво могатъ. Те не претендиратъ за „големи“, за главни режисьори; те искатъ само да работятъ. Те казватъ че на българския театръ сж потребни десетина-двайсетъ души режисьори 4—5 души за Народния театръ, а останалитѣ за провинциалнитѣ театри. Народния Театръ трѣбва да постави въ единъ сезонъ 12—15 нови пиеси, а единъ режисьоръ прецизенъ въ работата си въ никой случай не може да постави въ сезона повече отъ 3—4 пиеси. И наистина, незнай добръ уреденъ — сж художествени претенции театръ, които да има само единъ главенъ режисьоръ, като нашия въ които помощника режисиоръ е такъвъ само по ведомостъ. Тези чающи благоволение братя, няматъ нищо противъ чужденеца главенъ режисьоръ, ако той наистина е голямъ. Той може да имъ бжде полезенъ ръководителъ и педагогъ. Те казватъ още: Българското театрално изкуство ще се създаде отъ български актьори съ български режисьори. За режисьора, който ще твори художествени ценности на българска сцена, необходимостъ е да познава тъкоститѣ на българския езикъ и неговите мелодии въ всичкитѣ му диалекти; той трѣбва да знае българския битъ, харак-

терностъ и култура. Да знае смешните, красивитѣ, положителнитѣ и отрицателни качества и похвати на българина.

Но тези самонадѣени братя сж нашеници. Не ги слушатъ, и да ги чуятъ някои, мнозинството, управницитѣ не имъ вярватъ . . . Държатъ ги на страна отъ работата . . . и очакватъ чужденеца. Талантливи актьори далъ Господъ, публика която обича театра сжщо, нелипсватъ и материални средства и при все това театралното ни изкуство тѣпче на едно място, защото . . . неизвѣстния месья все още го няма и дали някога ще се намери?

А режисьори български сж тъй необходими на театра ни. Не само на народния. Вече двѣ десетилетия сжществуватъ общински трупи, но те водятъ съвсемъ анемично сжществувание. Една отъ най голѣмитѣ причини за това е липсата на добри режисьори. За режисьори днесъ плачатъ Варненската и Хасковската трупа. Русенската — За сега има чужденецъ режисьоръ. Ако имаше що годѣ добъръ режисьоръ Плоадивския театръ отдавна би билъ на завидна висота. По сжщата причина трупите въ Видинъ, Ломъ, плѣвенъ, Стара Загора, Бургасъ и пр. въпреки благоприятнитѣ имъ условия загинаха или загиватъ. Но такива няма, защото и до днесъ Нар. Театръ — академията на нашето театрално изкуство, — вместо да работи и създаде условия за вербуване режисьори стои съ скръстени ръце и чака или се лута да търси голямъ режисьоръ чужденецъ.

Не отдавна единъ пратеникъ на Народния Театръ е водилъ съ Станиславски, главния режисьоръ на Московския художественъ театръ, следния разговоръ:

— Моля Ви, пратенъ съмъ отъ българското правителство да търся режисьоръ за Българския Народенъ Театръ, препоръчайте ми някого!

— Какво? За Българския театръ ли?

— Да.

— Нима още търсите чужденци режисьори? Доколкото си спомнямъ прѣди 15 години идва единъ вашъ директоръ въ Москва да търси режисьоръ.

— Да, но . . . пакъ търсимъ . . .

— Но нима въ продължение на 15 год. не израстна въ България ни единъ режисьоръ?

— Нашенеца потъва въ срамъ.

Странно . . . усмихва се Станиславски . . . Чудно! Цялъ народъ, съ хубавъ театръ, добри актьори, а . . . Ей Богу, странно!

Казанъ Огюе.

Драматически бележки

от Ханс Брам (режисьор) и проф. Д-р Оскар Страд (художник)

от Дойчес Фолкстеатър — Виена.

Сценичното творчество е колективно, но един дух трябва да ръководи и одухотворява, да слива във едно цяло зрелищните и фонетически елементи които съставят основните самородни съставни части при театралното творчество.

Подробностите в театралното творчество са различни една от друга по естество, пръдизвикват много често несъответствия между фонетическата игра (текст и неговото изпълнение) и видимата сцена (сценично пространство и декорация). Защо не винаги режисьорът е декоратор-художник и в много случаи отношението на последния към драмата-живот е друго от това на режисьора. Само при пълното координиране и еднакво отношение на режисьор и декоратор към дадено драматическо действие и сцената, може да се постигне единност между декоративно въплъщение, пластично и линейно движение и фонетика.

Първа и най-важна задача при постановка: да се почувства живота на драмата пластично и от тук да се търси и открие формата и размерите на пространството в което този живот единствено може да се изживее, да се създаде атмосферата за действащите лица.

Ритмическите движения на актьорите трябва да се въплътят и продължат линейно и пластически въ статичен ритъм на (сценичен под, стъпи, колони, мебел и др) и багрено (цвят на декорация, на завеси и т. н.) и то въ съотношения въ каквито се намират въ конструкцията и техниката на драмата.

Тъй полученото художествено цяло чрез осветлението се откъсва от всекидневното реално за да добие свой собствен реалитет.

Сценичната рамка раздѣля два свѣта: тоя на подиума от този на зрелищната зала. Реалитета на сцената от този на всекидневността. Първия се одухотворява и добива цена само

чрез мечтата на поета (драма) и сюжетивната игра на актьора. На сцената не се убива истински, не се плаче истински. Върно е, че една врата, например, има формата на една реална врата, тъй като и актьора е реален човек. Но тъй както втория изживява определен образ и амплитудата на неговите емоции е строго определена от рамката-драма. Така и вратата въ декорацията има своето строго метрическо и линейно-динамическо отношение към другите декоративни части, отношение което се създава от строгите изисквания на драматическата идея. Сценичната декорация не бива да бъде само цел. Тя трябва да отразява духът на пиесата въ една илюзорна реалност.

Вътрешната прагматика на драматическото действие налага такава и въ сценичната постройка. Кулминационната точка (която е следствие на предишните положения) носи въ себе си разрешението на цялото. Тук: тѣлото, линията, баграта и светлината достигат максимална амплитуда. Тѣлото и линията сж изразители на драматичния ритъм: баграта е съпсихологическа символическа стойност; а светлината създава движението на баграта и създава съ това илюзорната реалност, наречена сцена.

Какво искаме да постигнем въ нашата съвместна работа?

Да създадем неутрална сцена кдето да се развие действие без прекъсване едно високо и обширно трагическо действие, каквото безспорно има въ Хамлетъ. Основата на нашия проект е: създаването на един неравномерно разделен на три, издигнат под, който започва от първата трета на сцената, гледано от рамката. Въ средата е най-високото възвишение което е определено за кулминационните моменти въ пиесата. Тъмно червени завеси обграждат пространството заедно съ шест голѣми квадратни колони.

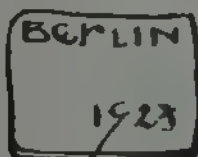
Исторически акварель на Московския Художественен театър въ чужбина.

Политическите мятэжи, които следъ световната бранъ настэпиха въ Русия, изхвърлиха на брега на Балканския полуостровъ една група артисти отъ прочутия на света „Московски Художественъ театър“.

Следъ една малка почивка въ Берлинъ, Художествения театъръ посети Коленхагенъ, Стокхолмъ и нѣкои провинциални градове на Скандинавия.

Презъ време на пребиванието си въ Прага, групата влезе въ сношения съ Москва и управата на театъра си, които имъ предлагаха да се върнатъ обратно.

По това време въ Берлинъ бе пристигналъ отъ Москва колегата имъ отъ Художествения театъръ г-нъ Подгорний, натоваренъ съ мисията да ги покани и предаде желанието на Московското Управителство: да се върнатъ обратно въ родината си. Разбира се, мисията на г-нъ Подгорний се увенча съ успехъ и една частъ отъ тѣхъ се върна об-



г-нъ Н. О. МАСАЛИТИНОВЪ
артистъ-режисьоръ на групата отъ „Московския Художественъ театър“.

Злочестата съдба на изгнаницитъ изгря, като животворно слънце върху културнитъ небеса на балканскитъ славянски народи.

За първи пътъ въ 1920 г. на нашата малка родина се падна голѣмата честъ и щастие да посрещне като свои гости патриарситъ на славянското драматично изкуство и да се възхити и нарадва на творчеството на своитъ братя и освободители . . .

Следъ гостуването си въ София художницитъ предприеха обиколка изъ Западна Европа, за да манифестиратъ своето изкуство.

Тѣ посетиха следнитъ градове на Европа: Бѣлградъ, Загребъ, Виена, Прага и Берлинъ. На всѣкъ гостуването имъ бѣ посрещнато съ живъ интересъ и голѣмъ трепетъ предъ тѣхното изкуство, дзидигнато до Богослужение.

Голѣмата простота и детайлностъ въ тѣхната игра, която напomnia земния миръ, въ неговитъ абсолютни прояви, отъ осветената естрада, поразяваше и поглѣщаше съ своето художество души тѣ на всички.



г-жа М. Н. ГЕРМАНОВА
актриса-режисьоръ на групата отъ Московския Художествен театър (въ ролята на „Елена Андреева“ отъ „Вучо Ваньо“).

ратно въ Москва, а другата остана въ Берлинъ по лични и здравословни причини.

Положението на тѣзи, които останаха се влоши значително, защото трѣбвало вече всѣки да мисли по отдѣлно за себе си. Г-нъ Масалитиновъ, който сжщо остана по здравословни причини въ Берлинъ, уреди своя студия, а другитъ почнаха да се занимаватъ съ кино и изнесоха на платното отъ Достоевски „Престѣпление и наказание“, което все пакъ не можа да имъ усигори положението.

Следь заминаването на колегитѣ имъ въ Москва, останалитѣ бѣха напълно застрашени отъ разцепление. Стремеха имъ обаче, да запазятъ колектива на Художествения театъръ въ чужбина, ги наведи на инициативата да направятъ всичко възможно, за да се запазятъ въ едно цѣло и тѣ възможа въ споразумение съ една немска кинематографическа къща. Къщата възприе тѣхното предложение и се согласи да изработи два филма, но съ условие, че отъ цѣлия съставъ на групата ще вземе само четирма-петима души отъ тѣхнитѣ голѣми сили, тъй като тя разполагала съ свои антуражъ — актьори за второстепеннитѣ роли.

Това предложение бѣше отхвърлено отъ художницѣ, които предлагаха въ всѣки случай цѣтия свой колективъ. Къщата на края се склони да рече това, но решава да хонорира всѣки съ сжщитѣ пари, които по-преди предлагаше само на петима отъ тѣхъ.

Преговоритѣ дойдоха до своя край и тѣ почнаха работа.

Въ свободнитѣ си вечери презъ време на своя ангажиментъ съ кинематографическата къща, тѣ решиха да изработятъ нѣколко пиеси за своя живъ репертоаръ, а именно: „Село Степанчиково и стѣзитѣ си репертоарни пиеси: „Вишнева градина“, „Вуйчо Ваню“ и „Кратъ на тъмния чертогъ“, които на



г-нъ П. А. ПАВЛОВЪ
въ ролята на „Тома“ отъ „Село Степанчиково“.

първо време играха съ голѣмъ успехъ въ Берлинъ, а следъ това въ Литва и Естония съ съгласието на кинематографичната къща, която имъ вземаше 25% отъ общия приходъ.

Следъ гостуванята си въ Литва и Естония тѣ се връщатъ отъ ново въ Берлинъ.

Тамъ ги заваря, за втори пътъ, нова покана да се върнатъ въ Москва.



г-жа М. А. КРИЖЕНОВСКАЯ
въ ролята на „Татяна Ивановна“ отъ „Село Степанчиково“.

Обаче, този пътъ възвръщането имъ беше абсолютно невъзможно, тъй като другаритѣ имъ отъ Москва заминаха презъ Берлинъ за Америка и сключватъ и за идущия сезонъ договоръ за тамъ. Да работятъ, обаче, като драматически театъръ въ Берлинъ имъ беше, ако не невъзможно, то поне много трудно по простата причина, че за подготовката имъ бѣха необходими средства и време.

Точно въ този критически и решителенъ моментъ предъ Художествения театъръ се яви Прага, която въ лицето на своето правителство, схващайки необходимостта, да се запази колектива на Художествения театъръ въ чужбина и преценявайки правилно ползата за своя театъръ и чехскитѣ актьори отъ престояването на Художествения театъръ презъ време на подготовителния процесъ, покани групата въ Прага, даде ѝ възможность да работи и ѝ отпусна една скромна субсидия, която, разбира се, беше далечъ да може да задоволи тѣхнитѣ нужди.

Ето защо, като резултатъ на тѣхната работа въ Прага се появиха гастролитѣ имъ и тѣхното настоящемъ пребиваване въ България.

Българската Столична публика днесъ за втори пътъ се любува на играта на Московския Художественъ театъръ, чийто спектакли сж истинско празненство за нея.

Н. П.

Артисти отъ Московския Художеств. театръ



г-нъ Н. О. МАСЯЛИТЕНОВЪ
въ ролѣта на Вучо Вачъ" отъ сжицата пиеса.



г-нъ П. А. ПАВЛОВЪ
въ ролѣта на „Телегинъ“ отъ „Вучо Вачъ“.



г-нъ П. Ф. ШАРОВЪ
артистъ и ч-ель отъ режисьорска колегия на групата артисти отъ Московския Художеств. театръ

По-силно отъ всичко.

- „Още веднаж“.
- Той пакъ извика.
- „По-високо“...
- „Добре“.
- „Още веднаж“...

— Така той, най-после, се научи да вика отъ страхъ предъ тъмнината.

Севернякътъ бавно кимна и, като отпусна надолу жглитъ на устата си, каза:

— Човека можешъ на всичко да научишъ.

И изведнажъ, като ни изгледа единъ следъ други, той попита:

— Искате ли да слушате по-нататъкъ?

Никой отъ насъ не отговори. Карвилль закри лицето си съ ржце.

— И ето, — севернякътъ отново седеше, както по-рано, подпрѣлъ глава на ржцетъ си, — Най-сетне дойде време за първото представление. Вечеръ азъ всѣкога отивамъ въ театра рано, когато нѣма още никого, кагато е тъмно, и никой не може да ми види лицето. Само работниците въ машинното отделение се движатъ изъ помещението, безшумно стъпващи, като сѣнки. Тѣ си шепнатъ, но изведнажъ цѣлъ потокъ отъ думи избухва отъ устата имъ, като мръсенъ фонтанъ. следъ което тѣ пакъ се умълчаватъ и продължаватъ да се плъзгатъ по пода.

— Тая вечеръ пакъ дойдохъ рано, и артистите, които не можах да ме познаятъ въ тъмнината, минаваха покрай менъ, безъ да поздравятъ, погълнати въ себе си, всѣки съ своя страхъ, — а азъ ходѣхъ назадъ — напредъ по сцената.

— Така продължавахъ да скитамъ назадъ и напредъ, когато въ жгъла, тамъ, дето трѣбваше да бждатъ поставени декорациите, въ жгъла, въ тъмнината се натъкнахъ на човекъ и го хванахъ за ржката.

— „Кой е?“ — казахъ азъ и изтрѣпнахъ: ржката бѣ тѣй студена, че презъ тънката материя приличаше на парче желѣзо.

— „Азъ съмъ, Кранжъе“, промълвиха уста, които едвамъ се разтвориха.

— Азъ отговорихъ само:

— „Време е вече да се обличате“.

— „Да, — чу се гласъ: — но искахъ само да ви видя“.

— „Сега вече е време“, — рекохъ азъ и буквално отблъснахъ ржката му отъ себе си (дали бѣше това отъ стремление въ последния моментъ да избѣгамъ отъ него, да го отблъсна настрана, като такава вещь, която не се отнася до менъ и не трѣбва да ме докосва?):

— „Сега вече е време да се облѣгнете самъ на себе си“.

Кранжъе все още стоеше въ тъмнината:

— „Да,“ — каза той съвсемъ тихо.

— И си отиде.

Тоя човекъ ще ме накара да си изгубя умътъ, — рекохъ си азъ И сетне отново овладѣхъ изражението на лицето си и се ржкувахъ съ заведущия освѣтлението, който начена да работи при своята маса, съ машиниста и помощникъ режисьора. На първитѣ представления, въ очитѣ на никого отъ тѣхъ не се вижда блѣсъкъ. Тѣ приличатъ на мъртви кржгли стъкленни топчета, — тѣхнитѣ очи.

— „Да“, — каза помощникъ режисьора, и ржката що ми подаде, бѣше студена и влажна, като риба: — „всичко ще зависи отъ г-на Кранжъе“.

— „Мислите ли?“ — отговорихъ азъ (значи, не трѣбва да се отдалечавамъ отъ Кранжъе) и въ сщия мигъ си рекохъ: — А пъкъ ти доведе тоя човекъ до отчаяние.

— Сетне говорихъ съ декоратора, който разправяше за своитѣ скали на задния планъ Тѣ приличали на тритѣ захарни глави въ Шпицбергенъ. И съ сценариуса, който непрестанно тичаше насамъ — нататъкъ, размавайки ржце, и хвалеше нѣкакъвъ невъзможенъ мебелъ, който имаше такъвъ видъ, че сѣкашъ бѣ го взелъ отъ патагонскитѣ диваци.

— „Нима не е така, господине, нима тово не е норвежка обстановка? — казваше той: — не е ли това сщинска норвежка обстановка?“

— Азъ си рекохъ:

— „Ти трѣбва преди всичко да успокоишъ Кранжъе“, и като минахъ край самия директоръ (който бѣ облеченъ парадно, за да излезе, когато публиката го извика), трѣгнахъ по коридора между стайтѣ на артиститѣ.

— „Тукъ ли сте, Кранжъе?“ — извикахъ предъ неговата врата.

— „Да“, — отговори той.

— Влѣзохъ въ стаята; той седеше предъ своето огледало. Горната частъ на тѣлото му бѣше гола. Рамѣнетъ му приличаха на две окастрени прѣчки.

— Приближихъ се до него:

— „Е, — рекохъ му съ необикновено ласкавъ гласъ, — какъ отива работата?“

— „Благодаря“.

— „Много ли се страхувате?“

— „Да“.

— „Марсель“, — рекохъ азъ (отъ кжде ли узнахъ, че го казватъ Марсель — но, вѣроятно, съмъ слушалъ нѣкжде):

— „Милий Марсели“ — рекохъ азъ и принудихъ себе си да сложа ржката на главата му (коситъ му бѣха много рѣдки и, стори ми се, че не сж израстнали на главата му, а бѣха силно залепени за нея):

— „Вие не трѣбва сега да се страхувате, въ никакъвъ случай, чувате ли?“

— „Да“, — прошепна той, и азъ почувствувахъ подъ ржката си трѣпки по тѣлото му, като у дете, което иска да плаче.

— „Та ето на, вчера на генералната репетиция излезе тъй хубаво“, — рекохъ азъ.

— „Да, благодаря“, — прошепна той, както по-рано.

— „Сега цѣлата работа е въ това, да имате смѣлостъ“, — казахъ азъ, като продължавахъ да глѣдя коситъ му и чувствувахъ, че той става по-спокоенъ подъ моята ржка,

— „Само да имате смѣлостъ“, — казахъ азъ (и мислѣхъ: — Ти постъпвашъ умно. Отнасяшъ се съ него съвсемъ като магнетизаторъ).

— „Благодаря“, — прошепна той и вдигна очи къмъ менъ, когато престанахъ да го глѣдя по главата.

— „А сега трѣбва да си ходя“, — рекохъ му и трѣгнахъ къмъ вратата; въ сжщата минута Кранжѣе си обърна главата.

— „Вие кжде ще стоите?“ — попита той съ внезапно разширени очи.

— „Азъ ще стоя въ първата кулиса, — отговорихъ му, — вие само не се страхувайте“.

— Затворихъ вратата и, докато вървѣхъ, размисляхъ и станахъ съвършено спокоенъ: да, азъ го владѣя, като магнетизаторъ. Значи, като застана задъ кулисата, работата навѣрно ще трѣгне добре. А после — нека става каквото ще. Кое е неизбѣжно, то си е неизбѣжно. Нали самичекъ нося отговорността предъ тѣхъ, длѣженъ съмъ да поема върху си отговорността — заради всички.

— И отъ самия тоя моментъ азъ знаехъ, че ще убия Кранжѣе. Че ще го убия, принуденъ отъ необходимостта.

Фрасуа Карвилъ направи съ ржце движение по масата, което севернякътъ видѣ.

Но той продължи:

— „Това бѣше така. Отъ оня моментъ, когато почувствувахъ главата му подъ ржката си, азъ знаехъ, че ще убия тоя човекъ, и (дотогава, значи, въ съзнанието си, тамъ, дето се раждатъ мислитъ и дето е тъмно, обсидихъ тая мисль и свикнахъ съ нея) имахъ готови вече всички доводи, всички доводи, защо съмъ длѣженъ да направя това.“

— И азъ се успокоихъ. Никога, откакъ очитъ ми почнаха да глѣдатъ другитъ хора въ лицето, не съмъ билъ тъй спокоенъ.

— Когато се качихъ на сцената, всичко бѣ вече въ порядѣкъ. Директорътъ, докато азъ ходѣхъ насамъ-нататъкъ и давахъ последнитъ си заповѣди, се приближи къмъ мене.

— „Тази вечеръ театрътъ е пълненъ“, — каза ми той.

— „Да“, — отвърнахъ азъ.

— Той се приближи до завесата. Задъ нея чувахме брѣмчене въ залата. То бѣше сѣкашъ брѣмченето на вѣтъра въсредъ дюнитъ. . .

— Директорътъ глѣдѣше презъ мѣничкото отвѣрстие.

— „Дюмъ е тукъ“, — каза той.

— „И Анри Бекъ“.

— „И Сара“. . .

— „Очитъ му разглеждаха мжжетъ.“

— „И Режанъ“.

— „Съ Порторишъ“.

— Това звучеше тъй, като че той, при всѣко име забиваше, задъхвайки се, гвоздеи въ знаме.

— „Това е хубаво“, — рекохъ азъ, и изведнажъ краката ми затрепериха, докато лицето ми си оставаше спокойно.

— Директорътъ се остри отъ завесата.

— „Кжде ще стоите вие тази вечеръ?“

— „Тукъ“, — отговорихъ азъ и посочихъ кулисата.

— Директорътъ се засмѣ.

— „Тукъ вие можете да следите Кранжѣе“, — каза той и попита:

— „Може ли да звѣнятъ?“

— „Да“.

— Режисьорътъ излезе напредъ, и електрическитъ звѣнци зазвѣнѣха. Ханна и Фру Сангъ влѣзоха. Фру Сангъ ме помоли да ѝ помогна да нареди леглото си

— „Добре, фру“, — отвърнахъ азъ и оправихъ одеялото.

— „Тя легна и попита съ гласъ, който звучеше тъй, като че жбитъ ѝ тракаха въ челюститъ.“

— „Лежа ли както трѣбва?“

— „Вие лежите превъзходно, фру“.

Тя отхвърли глава на възглавницитъ.

— „Никога не съмъ се страхувала така“, — каза тя.

— „Вие нѣма отъ какво да се боите“, — отвърнахъ азъ и изведнажъ добавихъ неочаквано:

— „Нали не вие ще трѣбва да умираете“.

— Севернякътъ почна да върти тритъ прѣстени на малкия си прѣстъ, и кимна:

— „Не вие ще трѣбва да умрете“, — азъ казахъ тия думи, а съвсемъ не искахъ да ги кажа. Решихъ, значи, да поема това върху себе си, — да извърша това престѣпление, както и да стане, и отивахъ вече тъй далеко, че трѣбваше да се самоиздавамъ и да говоря за това. Но фру Сангъ сѣкашъ се окопити отъ страха си, лежеше на леглото си и ме глѣдѣше неподвижно — после промѣни изражението на лицето си и вѣроятно си помисли: — е, значи, той е въ сжщность най-смахнатия отъ всички ни. . .

— „Само говорете по-високо“, — рекохъ азъ и пакъ чухъ звънеца на помошникъ режисьора.

— „Всичко на мѣстото ли е?“

— „Да, господине“.

— Измѣрихъ съ погледъ кулиситѣ. Да, Кранжѣе стоеше въ първата кулиса, навелъ глава и втренчилъ въ мене своитѣ неподвижни очи. О, ако бихъ могълъ само да вдъхна животъ въ неговитѣ очи!

— „Добре, завесата!“

— Завесата затрепери за минутка подъ бутончето на помошникъ режисьора (вие помнете тоя звукъ, нали?)... следъ това се вдигна; но изведнажъ нѣкой ме хвана за ржката

— По-тихо! — рекохъ азъ и помислихъ, че е Кранжѣе. Но се указа, че е директорътъ. Не зная кжде трѣбза да бжда, — каза той, и азъ видѣхъ бисерни капчици потъ, които се бѣха наредили като венецъ около веждитѣ му. — „По-тихо“, — повторихъ азъ, и той си отиде. На сцената почнаха да говорятъ. Слушахъ и не слушахъ — да, слушахъ изкашлюването въ залата.

— „Тѣ се изкашлюватъ“, — каза режисьорътъ, а азъ самъ не зная, защо започнахъ да ходя назадъ-напредъ.

— „Тѣ ей-сега ще престанатъ“, — отвърнахъ азъ и самъ не съзнавахъ, че се приближавамъ отново къмъ Кранжѣе, тамъ, дето стоеше той, а между това фру Сангъ на сцената все говореше и говореше.

— „Тѣ кашлятъ“, — казахъ азъ.

— „Нима?“ — отвърна Кранжѣе, потрепери и, гледайки ме неподвижно въ лицето, каза: — „Да“. — И въ секундата, когато той изговори това, — азъ си рекохъ — безъ да чувамъ нѣщо отъ това, което става на сцената: Очитѣ на Кранжѣе сж като на умопобърканъ.

— Мислитѣ го напушатъ. Очитѣ му сж като на умопобърканъ.

— Внезапно, чухъ гласътъ на помошникъ режисьора задъ себе си — той се задъхваше:

— „Чухте ли, тѣ утихнаха“.

— И азъ веднага чухъ тишината въ залата. Сангъ бѣше на сцената, Сангъ говореше както трѣбва, въ залата бѣ тихо — а азъ продължавахъ да правя това, което отдавна вече правѣхъ (сега видѣхъ, че правѣхъ това отдавна): да движа дланъта си съ разперени пръсти нагоре-надолу по гърба на Кранжѣе, нагоре-надолу по гръбначния му стълбъ. На разстояние два пръста отъ гръбнака му.

— „Чувате ли, тѣ утихнаха“.

Това каза директорътъ.

— „Да, утихнаха“, — повтори режисьорътъ и, стоящи близо единъ до другъ, двамата тия господиновци имаха такъвъ видъ, сѣкашъ лицата имъ поглъщаха вниманието на залата.

— Ханна излезе, за да доведе децата.

— „Сега е вашето излизане, Кранжѣе“, — каза директорътъ.

— „Да“, — отвърна Кранжѣе, и ржката ми бързо се плъзна по главата му.

— На сцената продължаваха да говорятъ, въ залата слушаха все по напръгнато Сангъ излѣзе, и Ханна отново влезе.

— „По-скоро, по-скоро!“ — викнахъ азъ следъ нея, а въ туй време се раздадоха ржкоплескания.

— „Хайде, хайде!“

— Хванахъ Кранжѣе за ржката, още запъхтѣнъ, и я стиснахъ тѣй, както стискатъ шията, когато искатъ да одушатъ нѣкого:

— „Хайде, хайде!“

— „Да“, — отвърна той, и очитѣ му оживѣха!

— „Шепнете ми“.

— „Да“, — отговорихъ азъ, пуснахъ ржката му, наведохъ се напредъ и му пошепнахъ право въ ухото: „Мамо, мамо“, — това сж първитѣ му думи.

— „Благодаря, благодаря“.

— „Хайде!“

— „Тичайте на сцената, — по-внимателно на прага“.

— Той бѣ на сцената и извика своето „мамо, мамо!“

— „Добре“, — отвърнахъ азъ и се опрѣхъ на стълба, до който стояхъ.

— „Сполучливо“, — казаха директорътъ и помошникъ режисьорътъ едновременно, — а двамата машинисти изведнажъ излезоха съвсемъ иззадъ кулиситѣ, така че можеха да ги видятъ отъ залата.

— Но изведнажъ азъ излѣзохъ отъ мѣстото си и се промъкнахъ между тѣхъ — напредъ.

Какъ говореше той? Какъ звучеше гласътъ му. . .

— Ама какъ звучеше той! . . . О, дяволъ да го вземе . . . като грамофонъ . . .

— Всички, даже и машиниститѣ, стояха вслушвайки се напръгнато.

— „Какъ говори Кранжѣе“, — прошепна директорътъ.

— Тукъ азъ се обърнахъ и казахъ гръмко (а въ това време самъ чувствавахъ, че горната частъ на гръбначния ми стълбъ трепери):

— „Той говори съвсемъ правилно“, — рекохъ азъ.

— „Да, почти“, — отвърна директорътъ, който стана блѣденъ, като парче фаясъ.

Азъ не се помръднахъ:

— „Идете си, за да може гой да ме види“, — рекохъ му.

— Кранжѣе си привдигна отъ постелята на майка си . . . а между туй шумъ — или нѣщо по-слабо отъ шумъ: звукъ отъ движение — достигна отъ залата.

— „Идете си“, — повторихъ азъ.

(Следва).

Театраленъ лѣгописъ.

Театралнитѣ афиши преди 20 години

Въ Русия като исторически паметникъ се пази единъ афишъ отъ 1895 година.

Афиша съобщава за представянето на пиесата „Жидовка“ въ единъ провинциаленъ театъръ.

Следъ страшнитѣ заглавия на десетяхъ картини е помѣстенъ единъ анонсъ отъ подобенъ родъ.

„Въ 1 действие ще се представи шестиято съ императора Сгизмуда по улица Констанца въ 1415 г. следъ победата му надъ неприятеля. Сцената ще бѣде обичена съ повече отъ сто флага, чета и ще има арка съ гербове. Въ 5-я актъ на площада Констанца ще се възпроизведе еврейското смъртно наказание съ „огнь и вода“, по устава на Испанската инквизиция. На сцената ще присъствуватъ: Великия магистъръ, каюцитѣ се брата,

войскитѣ на императора съ знамената си „Аугода фе“ (?) Палача и народа.

Екзекуцията ще бѣде извършена при погребални пѣсни и хорови маршове

За тази пиеса сж приготвени следнитѣ нови костюми: Царското облекло; Кардиналския костюмъ на Великия магистратъ; Саванитѣ на каюцитѣ се брата; ризницитѣ и шлемоветѣ на войницитѣ; костюма на палача; знамената на войската; знамето на инквизицията и разни други реквизити

Разбира се, въ днешнитѣ времена театритѣ не могатъ по този начинъ да афиширатъ. Подобно нѣщо днесъ се срѣща само по афишитѣ на цирковетѣ, но не е за очудване, че единъ день и днешния начинъ за афиширане да се види на хората чуденъ, и сиѣшенъ

Сждбата и артиста.

За да може човѣчеството да се радва на голѣмитѣ колоси въ изкуството, най-вече сж сътрудничели за тѣхното проявление случая и сждбата.

Его какво разказва единъ съвременникъ и приятель на Карузо за неговото първо проявяване като глѣмитъ пѣвецъ:

„За да се представи за първи пътъ въ Милано новата опера „Федора“ бѣше необходимъ единъ рѣдакъ теноръ, съ каквото, тогавашното време почти неразполагаше. Единственъ французина Далмасъ, подходѣше за целта, но той поиска хиперболичната сума 7000 зл. фр. франка за всѣко едно представление, въ което ще участвува.

Известния музикаленъ издатель и приятель на музиката Едоардо Сонзанио, го прати по дяволитѣ за това му искане.

Обаче, за представлението на операта трѣбваше все пакъ единъ теноръ като него.

По това време младия Карузо бѣше ангажиранъ отъ две години въ единъ второстепененъ Милански театъръ съ 500 лири месечна заплата.

Презъ тѣзи две години Карузо пѣ въ много опери, безъ неговото пѣене да имаше нѣкакъвъ особенъ успѣхъ и спокойно понасяше положението си на единъ посредственъ пѣвецъ-артистъ.

Но операта „Федора“ по липсата на необходимия теноръ все още неможеше да се представи.

Най-подиръ следъ дълги търсения и опити, Миланскитѣ музикални кръгове се спрѣха на Ка-

рузо и решиха да го натоварятъ съ изпълнението на теноровата партия. Младия артистъ съ готовностъ се съгласи на поканата и почна да изучава ролята си.

Операта се подготви и представлението се обяви.

Първия спектакълъ, самъ Жордано — автора дерижира операта

Първия актъ трѣгна добре

Втория... Карузо пѣ романса *Amor ti Vie'a*

Още презъ време на изпълнението на романса Жордано почналъ да усеща за глѣмитѣ си единъ страненъ шумъ отъ страна на публиката. А когато младия Карузо изпѣлъ романса, той се почувствува объятъ отъ една бурна вълна аплодисменти.

Пѣвеца бѣше повиканъ на бисъ

При бисирането, новъ дилириумъ обхвана публиката.

Карузо пѣ като Богъ и тази вечеръ бѣше вечерта на неговото проявление. Отъ нея вечеръ, заедно съ издигането на една опера се издигна и единъ артистъ, който отъ после се изкачи до тамъ по пътя на славата, където никой земенъ царъ не се е изкачвалъ.

Но трѣбваше сждбата да му поднесе случая и случая бѣше този.

И все пакъ има хора, които не вѣрватъ въ сждбата



ИВ. МИЛЕВЪ

„МОНАСТИРСКИТЪ ГРОВИЩА“

Скица за декорацията на IV действие отъ Българската пиеса „Иванко“.



БОРИСЪ РУМЕНОВЪ (Борьо Звезека)

Завършил драматична школа въ Загребъ, бивш артист-комикъ ать Народния Театъръ; бивш редакторъ на хумористичното списание „Барабанъ“, а презъ време на войната — началникъ и създателъ на полскитѣ театри.

По настоящемъ Борьо Звезека е директоръ на „Кокичскъ театъръ“, който основателъ въ България е единственъ той.

Като авторъ е написалъ около 36 комедии, нѣкои отъ които иматъ епохаленъ характеръ, като напримѣръ „Балканската комедия“, която се играе и до днесъ.

Театраленъ прегледъ у насъ и чужбина.

Конгреса на Италианскитѣ артисти. Въ Милано въ края на миналия месецъ се състоялъ конгреса на Италианскитѣ драматични писатели и драматични и оперни артисти. Между другото, конгресиститѣ изказали мнение, че контрактната система представлява по-голяма гаранция за въ бъдаще и, че отъ друга страна, тѣ искатъ, специалнитѣ тарифи по желѣзницитѣ за трупитѣ да бждатъ намалени.

Конгреса се е занималъ също и съ въпроса по кризата, която преживява Италианския театъръ. Причинитѣ за това, повечето оратори намиратъ, че е у конкуренцията на кинотографа.

Българскитѣ артисти въ чужбина. Нашата оперна артистка г-ца Ана Тодорова, продължава да се радва на много голѣмъ успѣхъ въ Франция, гдето тя е ангажирана като примадона на Парижката *Grande-Opéra*. Следъ всѣко нейно появяване на сцената, парижката преса се пълни съ най-възторжени и ласкави похвали.

Наскоро, трупата на *Grande-Opéra* е приела едно турне въ градоветѣ Ница и Тулуза, гдето сж играли операта *Самсонъ и Далила*, въ който г-ца Ана Тодорова играе централната роля. Ето какви ласкави отзиви даватъ нѣкои френски вестници за играта и гласътъ на г-ца Тодорова.

Тулузкия вестникъ „La Dépêche“ отъ 23 януарий 1924 год. пише:

„Г-ца Тодорова, която струва ни се пѣе за пръвъ пжтъ въ Тулуза, притежава единъ великолепенъ контралтъ, топълъ и звученъ въ низинитѣ, мощенъ и красиво звучащъ въ срѣдинитѣ и височинитѣ. Тя изнася доблестно тежката роля на *Далила*, особно въ страшното второ действие, гдето тя си извоюва единъ голѣмъ успѣхъ“.

Вестникъ „Le Télégramme“ отъ 23 януарий 1924 год., издаванъ въ сщия градъ, се казва още по-ласкаво:

„Г-ца Тодорова, млада *ромжиска* (?) пѣвица, представи една *Далила*, на която ние хвалимъ, безусловно, нейния великолепенъ гласъ, пълненъ, звученъ, издържанъ въ всичкитѣ регистри, въ низкитѣ ноти трѣптящъ като звука на виолончело. Нейното произношение е тъй хубаво, че не остава да се пропусне нито една сричка отъ поемата и никакъвъ чуждъ акцентъ не обезобразява чистото и силно впечатление отъ играта ѝ.

Второто действие, тъй тежко за издържане бѣше изиграно съ такова голѣмо майсторство, щото изтрѣгна на много пжти аплодисментитѣ на публиката“.

Б. Р. Научаваме се, че г-ца Тодорова, щѣла да дойде въ България, за да гостролира въ операта *Самсонъ и Далила*, която нашия оперенъ театъръ вече представи.

Театъръ „Comédie Française“ въ Елзасъ. Наскоро, за пръвъ пжтъ следъ общеевропейската война, французкия държавенъ театъръ „La Comédie Française“, е ходилъ въ наново възвѣрнатата французка провинция Елзасъ, и е игралъ въ общинския театъръ на гр. Страсбургъ, пиесата „Детски Карнавалъ“ отъ Saint-Georges de Bouhelier.

Въ Comédie Française сж започнали да играятъ наново пиесата на Жакъ Ришпенъ, *Молиеръ и неговата сънка*, но автора надали си е помислилъ да играе главната роля въ тази пиеса, както нѣкога е направилъ Жанъ Ришпенъ.

Вѣрно е, че това е станало при единъ много изключителенъ случай. На 26 декемварий 1893 год., въ театъра Porte-Saint — Martin се е играло пиесата *Нана-Сайбъ* и нѣколко минути, преди да се вдигне завесата, г-нъ Талбо, режисьорътъ на трупата, излиза предъ публиката и съобщава следното:

— „Госпожи и господа, г-нъ Марна е сериозно неразположенъ и му е невъзможно

да играе Нана-Саибъ тази вечеръ. Г-нъ Жанъ Ришпенъ, автора на пиесата, желае да го замѣсти".

Когато при втората картина, завесата се вдига и публиката съглежда г-нъ Ришпенъ изтегнатъ върху леглото отъ възглавници, тя избухнала въ възторжени акламаций.

Младия поетъ предалъ прекрасно типътъ на полудивия главатаръ на индуската революция и изглеждалъ много добре въ великолепните костюми правени за актьора Марна.

Софийския драматиченъ театъръ съ артистически съставъ: Ив. Поповъ, Е. Златаревъ, В. Игнатова, К. Стоянова, Р. Манчева, К. Килимджиева, П. Пипковъ, П. Габровски, Д. Бочаровъ, Б. Андревъ, Ив. Недяновъ, М. Баджевъ, Л. Карабашевъ и репертоаръ: — „Грабването на Сабинянкитъ" — Шонтопъ, „Лионъ" — Ф. Молнаръ, „Пламъка" — Х. Милеръ, — „Мисълъ" — Л. Андревъ и др., отъ 1 мартъ т. г. започва своята обиколка изъ провинцията.

На 3 февруарий т. г. артистите отъ Русенския градски театъръ — групата при съюза на Българските артисти услужи панахида по случай една годишнината отъ смъртта на Христо Илиевъ, единъ отъ първите театрални ратници на Българското драматично искусство.

Управителното тяло на Съюза на Българските артисти на 12 февруарий т. г. се яви предъ г-нъ министъръ председателя и му депозира изработеното отъ съюза експозе по законопроекта за театритъ въ България.

Между господинъ Министра и г-нъ Председателя на Съюза г-нъ Г. Стаматовъ съ се размѣнили много ценни и важни мисли по отношение на театра изобщо въ България.

На 1 мартъ т. г. Съюза на Българските артисти въ салонитъ на първокласния хотел-кафе „България" даде първа по рода си вечеръ на „Безгрижие и забрава".

Салонитъ бѣха декорирани изящно и се изпълниха най-разнообразни и интересни номера отъ членоветъ артисти на съюза и отъ цирковитъ артисти. Танцитъ и веселията продължиха до 8 ч. сутринта на другия день.

На 14 мартъ т. г. въ София пристигна една група отъ Московския художественъ театъръ, която дава своитъ спектакли въ Народния театъръ.

Народния драматиченъ театъръ е разпределилъ трагедията „Макбетъ" отъ Шекспира, която се проектира да се представи къмъ средата на м. априлъ т. г.

Главнитъ роли сж разпредѣлени между следнитъ артисти: Макбетъ — Огняновъ, Леди Макбетъ — А. Будевска, Леди Макдуфъ — Е. Снежина, Краля — Г. Кировъ, Макдуфъ — Н. Икономовъ, Манколмъ — В. Трандафиловъ, Банко — В. Пеневъ, Вратара — П. Атанасовъ, Убийца — Б. Днизовъ и др.

Презъ месецъ февруарий т. г. въ Народния драматиченъ театъръ дебютира г-ца В. Ушева въ ролята на Мария отъ Шницлеровата пиеса „Викъ на живота".

Народния оперенъ театъръ за прѣви пѣтъ тази година постави на сцената си голѣмата опера „Самсонъ и Далила".

Операта, оркестрово, сценично и технически се изнесе сравнително добре. Солиститъ г-жа К. Кирова и г-нъ Македонски, които застъпваха дветъ голѣми партии, разполагатъ съ малко средства за тѣзи роли. Но все пакъ г-нъ Македонски въ Самсонъ бѣше добъръ, когато Далила се изплъни съ трудъ и напѣнъ отъ г-жн К. Кирова. На г-жа Кирова липсва много нѣщо за ролята въ всѣко едно отношение. Нейния гласъ е суровъ дѣченъ, а ролята е отъ този родъ роли, за които се предполага нѣщо толкова силно и голѣмо каквото е Анна Тодорова и за който българската публика за щастие нѣма предслава. Всичко друго, колкото о приблизително да е, стои карикатурно по отношение на ролята.

На 1 мартъ т. г. въ Народната опера дебютира младия пѣвецъ баритонъ г-н Слѣбо Слѣбевъ въ ролята на Нарсель отъ операта „Бохеми".

На 8 мартъ т. г. се състоя въ Военния клубъ костюмирания грандиозенъ балъ на „Дами на изкуствата и печата".

По липса на мѣсто въ нвстоящата книга за идущия броя оставатъ статиитъ на г-нъ Б. Денизовъ и г-нъ Стояновичъ.

БР. К. АБАДЖИЕВИ — София, ул. „Клементина“ № 9,
до хотелъ „Континенталъ“
РУСЕ — СОФИЯ

Въ склада пристигнаха първата партида отъ най фини АНГЛИЙСКИ ЧИСТО
ВЪЛНЕНИ ПЛАТОВЕ, коверкоти, габардини, сержове и др. за пролѣтния сезонъ
и тия дни пристигагъ нози голѣми партиди.

Продажба на едро и друбно

Въ Софийския клонъ отъ 1 февруари т. г. постояненъ складъ на разни
ПАМУЧНИ ПРЕЖДИ отъ най-реномиранитъ английски фабрики.

Само на едро

Цѣни конкурентни

БАЛКАНСКА БАНКА — СОФИЯ

КАПИТАЛЪ ЛЕВА 50,000,000

Акционерно Дружество основано въ 1906 година

отъ „Banque de l'Union Parisienne“, Paris, „la Société Générale pour
favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France“,
Paris, „le Wiener Bank-Verein“, Vienne, „Oesterreichische Credit Anstalt“,
Vienne et „l'Ungarische Allgemeine Kreditsbank“, Budapest.

ЦЕНТРАЛНО СЕДАЛИЩЕ ВЪ СОФИЯ.

КЛОНОВЕ: Бургасъ, Пловдивъ, Плъвенъ, Варна и Видинъ.
Хасково, Ломъ и Дупница и местна агенция въ София,
Кореспонденти въ всички по-важни градове въ чужбина.
Извършва всѣкакви финансови, банкови и борсови операции. Фи-
нансира индустриални и търговски предприятия. Притежава най-
модерно индустриални огнеупорни касетки.

Телеграфически адресъ: Балканбанкъ, София.

БЕЗ. АКЦ. ДРУЖЕСТВО

Съединенитъ Тютюневи Фабрики (Картелъ)

Основенъ капиталъ 37,000,000 лв. зл. напълно внесенъ. Седалище: СОФИЯ
Телефонъ № 1598 ул. Александъръ I-й № 3 Телегр. адресъ: ЛИСТАБАКЪ,

ПРИДВОРНИ ДОСТАВЧИЦИ И ЕКСПОРТЬОРИ.

ФАБРИКИ ВЪ: Пловдивъ, Варна, Русе, Шуменъ, София и Сливенъ.

Складове на суровъ тютюнъ въ: Пловдивъ и Шуменъ.

Магазини за продажба на собствени издѣлия въ: София, Дупница, Хасково,
Бургасъ, Кърджали, Плъвенъ Търново, Червенъ Бръгъ.

ИЗНОСЪ на папириси, рѣзани и сурови тютюни.

П П У Р И П

у ароматични у

Фабриченъ складъ:

Р Л. Максъ & Пинкасъ Р

СОФИЯ,

И Кооперативенъ Търговски Домъ И

АЛАБИНСКА 35.

Фабрика за ВЪЛНЕНИ ПЛАТОВЕ
Георги Стефановъ Синове, Сливенъ

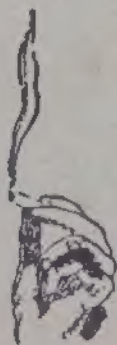
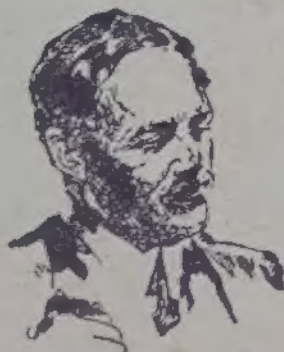
Клонъ и складъ СОФИЯ, пл. „Ц. Калоянъ“ 5

Телефонъ № 1120 на кантората, № 538 на склада Телегр. адресъ: СТЕФАНОВИ

**Разполага съ голѣмъ изборъ отъ всички видове вълнени
щрайгарни и камгарни ПЛАТОВЕ**

При клонъ въ София има складъ отъ КИЛИМИ, шивачески артикули и
трикотажна прѣжда.

Фабриката винаги нупува всички видове вълна



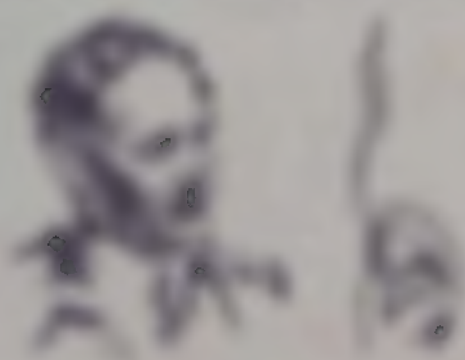
„ОРИЕНТАЛЪ“
ПАПИРОСИ и ЕНФЕ

сж най-приятнитѣ

Тютюнева фабрика Инж. Ем. Джераховъ
СОФИЯ

Книгата е дигитализирана от Студентско общество за компютърно изкуство (СОКИ), scas.bg и е предоставена от личната колекция на Росен Петков. Дигитализацията е в рамките на проект „Илюстрациите на Българския литературен модернизъм“- дигитализиране и изследване на редки издания - корици, оформление и илюстрации, издаване на каталог и изложба“

ПРОЕКТЪТ Е РЕАЛИЗИРАН С ФИНАНСОВАТА
ПОДКРЕПА НА МИНИСТЕРСТВОТО НА КУЛТУРАТА



ОРИЕНТАЛЪ
ПЪЛЗВРОСКИ & СЪНОВЕ
1880